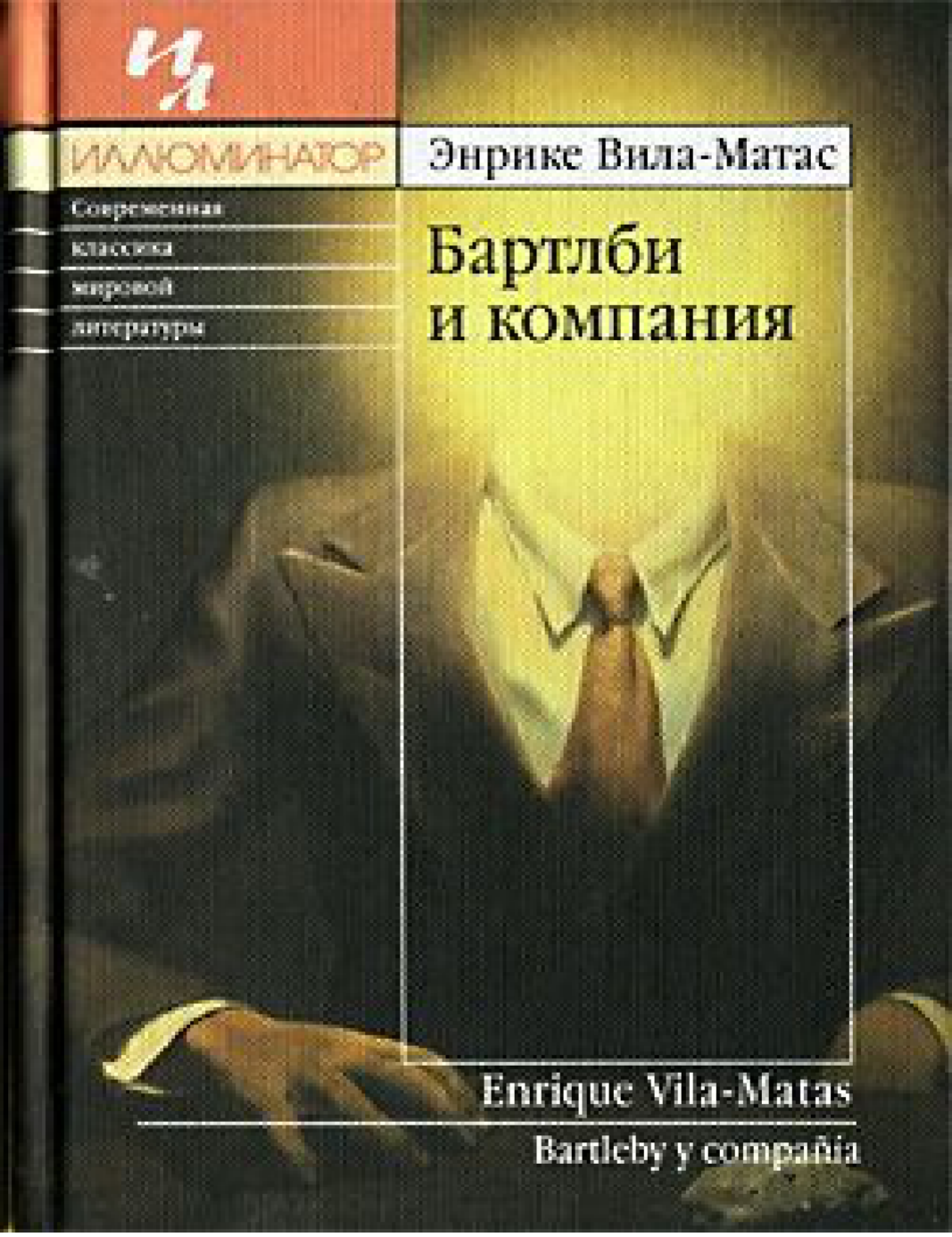
ИЛЛЮМИНАТОР
Современная классика мировой литературы
Энрике Вила-Матас
Бартлби и компания
Enrique Vila-Matas
Bartleby y compañía

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Энрике Вила-Матас родился в Барселоне, но молодость провел в Париже, куда уехал «вдогонку за тенью Хемингуэя». Там он попал под опеку знаменитой Маргерит Дюрас, которая увидела в нем будущего мастера и почти силой заставила писать. Сегодня Вила-Матас – один из самых оригинальных и даже эксцентричных испанских писателей. В обширной коллекции его литературных премий – премия им. Ромуло Гальегоса, которую называют «испаноязычной нобелевкой», Национальная премия критики, авторитетнейшая французская «Премия Медичи».

«Бартлби и компания» – это и роман, и обильно документированное эссе, где речь идет о писателях, по той или иной причине бросивших писать. Вила-Матас называет их «бартлби» – по имени героя повести Г.Мелвилла «Писец Бартлби», известного тем, что на любую просьбу или предложение он отвечал: «Предпочел бы отказатья». В компанию, собранную Вила-Матасом, попали более восьми десятков авторов – как реальных (Сервантес, Мопассан, Рембо, Сэлинджер, Пинчон и др.), так и вымышленных, и читателей ждет головокружительное путешествие по лабиринтам литературы «направления Нет».

- Энрике Вила-Матас
  - ○
- notes
  - ○ 1
  - ○ 2
  - ○ 3
  - ○ 4
  - ○ 5
  - ○ 6
  - ○ 7
  - ○ 8
  - ○ 9
  - ○ 10
  - ○ 11
  - ○ 12
  - ○ 13
  - ○ 14
  - ○ 15
  - ○ 16
  - ○ 17
  - ○ 18

- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62

- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106

- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142

Энрике Вила-Матас
Бартлби и компания

Пауле ди Парма

Одни видят достоинство и заслугу в том, чтобы писать хорошо; другие – в том, чтобы не писать вовсе.[1]

Жан де Лабрюйер

Мне никогда не везло с женщинами, я покорно ношу свой ужасный горб, все мои близкие родственники поумирали, я одинокий человек, вынужденный к тому же служить в мерзкой конторе. А в общем-то, я вполне счастлив. И сегодня особенно, потому что именно сегодня – 8 июля 1999 года – начинаю этот дневник, он же должен стать еще и чем-то вроде постраничных комментариев к некоему невидимому тексту, которые, надеюсь, покажут, на что я способен в роли исследователя человеческого типа под названием бартлби.

Двадцать пять лет назад, будучи еще совсем юным, я написал и даже опубликовал роман о невозможности любви. И в результате пережил травму, о которой у меня еще будет повод рассказать подробнее. Больше я никогда ничего не писал; мало того, я твердо решил вообще никогда не возвращаться к писательству, то есть сам превратился в одного из бартлби – вот откуда и пошел мой к ним интерес.

Всем нам знакомы эти самые бартлби – человеческие существа, которым свойственно полное неприятие мира. Прозвание свое они получили по имени писца Бартлби из одноименной повести Германа Мелвилла. Никто никогда не видел, чтобы писец этот что-либо читал, хотя бы газеты; обычно он подолгу простаивал «у своего тусклого окна за ширмами, вперив глаза в глухую кирпичную стену»[2] Уолл-стрит; он никогда не пил ни пива, ни чаю, ни кофе, как прочие смертные; никогда никуда не ходил, потому что жил тут же в конторе, проводя в ней даже воскресенья; никогда никому не говорил, кто он такой, откуда родом и есть ли у него близкие на этой земле; а когда его спрашивали, где он родился, или поручали какую-либо работу, или просили рассказать хоть что-нибудь о себе, он неизменно отвечал:

– Я бы предпочел отказаться.

Меня уже давно занимает это явление во всей его широте – то есть синдром Бартлби в литературе; я давно изучаю эту болезнь, врожденный недуг современной словесности: нежелание что-либо делать или стремление к *ничто*. В результате некоторые творческие личности, пусть даже наделенные высоким чувством эстетической ответственности (а возможно, именно из-за этого), так и не начинают писать; правда, бывает, они все-таки создают одну-две книги, а затем наотрез отказываются продолжать; бывает также, что они начинают писать весьма бойко, и вдруг, в один прекрасный день, их едва ли не в буквальном смысле разбивает паралич – и уже навсегда.

Идея заняться исследованием литературы направления Нет – то есть творчества Бартлби и компании, родилась у меня в прошлый вторник, когда я сидел у себя в конторе и вдруг мне послышалось, будто секретарша шефа сказала кому-то по телефону:

– Сеньор Бартлби на совещании.

Я едва не расхохотался. Совершенно невозможно представить себе, чтобы Бартлби с кем-либо совещался или, скажем, включился в кипучую атмосферу заседания административного совета. Зато не так уж трудно – собственно, это я и намерен проделать в своем дневнике или, если угодно, в постраничных комментариях – собрать вместе целую толпу бартлби, то есть писателей, пораженных Болезнью, главным симптомом которой является нежелание что-либо делать.

Конечно же, фамилия Бартлби мне просто послышалась, когда секретарша произнесла довольно похожую фамилию шефа. Но, признаюсь, ошибка пришлась как нельзя кстати, она дала внезапный толчок – и вот после двадцати пяти лет молчания я наконец-то решился вновь взяться за перо и рассказать о самых разных и важных тайнах – о самых замечательных из тех писателей, что бросили литературу.

Итак, я намерен прогуляться по лабиринту Нет, по тропкам самой удивительной – и соблазнительной – тенденции в современной литературе. Ведь это единственный путь, еще оставшийся открытым для подлинного литературного творчества. Сию тенденцию породили вопросы: «Что такое литература?» и «Где она?». Направление Нет блуждает вокруг мысли о невозможности существования литературы и честно делится с нами суровым – но вместе с тем весьма многообещающим – прогнозом касательно судьбы словесности конца нынешнего века.

Пора признать, что именно из нежелания что-либо делать – то есть из лабиринта Нет – может родиться искусство будущего.

Какой же окажется эта литература? Совсем недавно меня спросил об этом, не без ехидства конечно, коллега по работе.

– Не знаю, – ответил я. – Знать бы, так и сам чего-нибудь написал бы.

Что ж, посмотрим, на что я способен. По моему убеждению, только исследование лабиринта Нет способно подсказать новые идеи для грядущих сочинений. Итак, я начинаю писать свои комментарии, где попытаюсь истолковать некий невидимый текст, невидимый, но тем не менее существующий, ведь очень даже может случиться, что этому тексту-призраку суждено в конце концов перескочить в литературу будущего тысячелетия.

1) Роберт Вальзер[3] знал: писать о том, что писать невозможно, тоже значит писать. У него было много профессий: продавец в книжной лавке, секретарь адвоката, банковский служащий, рабочий на заводе по производству швейных машинок и, наконец, камердинер в замке одного богатого семейства в Верхней Силезии. Тем не менее Роберт Вальзер время от времени удалялся в Цюрих, в «Бюро учета безработных» (более вальзеровское название трудно вообразить, но оно подлинное), и там, с наступлением сумерек, садился на старый табурет и при тусклом свете керосиновой лампы пускал в дело свой изящный почерк, исполняя роль переписчика, то есть роль Бартлби.

Но не только эта склонность к переписыванию, а и вся жизнь Вальзера заставляют нас вспомнить героя повести Мелвилла – писца, который двадцать четыре часа в сутки проводил в конторе. Роберто Калассо,[4] сравнивая Вальзера с Бартлби, заметил, что в душе у таких типов, изображающих из себя самых обычных скромных граждан, тем не менее кроется поразительная тяга к отрицанию мира. И она тем радикальнее, чем незаметнее, потому что разрушительный порыв чаще всего и бывает неприметен для окружающих, и они, как правило, считают всех бартлби существами серыми и по натуре своей безвредными. «В глазах многих Вальзер, автор „Якоба фон Гунтена“, изобретатель Института Беньяменты,[5] – пишет Калассо, – по-прежнему фигура вроде бы понятная, случается даже прочесть, что его нигилизм буржуазен и по-швейцарски простодушен и незлобив. На самом же деле Вальзер так и остается до сих пор персонажем неразгаданным, это параллельный путь природы, почти неразличимая нить. Покорность Вальзера, как и непокорность Бартлби, таит в себе радикальный разрыв <…>. Оба переписывают, копируют тексты, которые вонзаются в их плоть подобно прозрачным лезвиям. Они не делают звучных заявлений, не пытаются что-то изменить. Я не развиваюсь, говорит Якоб фон

Гунтен. Я не желаю перемен, говорит Бартлби. Сходны они и в том, что молчание приравнивают к самому вескому слову».

Среди писателей направления Нет секция писцов, если можно так выразиться, – из самых странных, но, пожалуй, именно она привлекает меня больше других. Ведь двадцать пять лет назад я на собственной шкуре испытал, что значит быть писцом, вернее, что значит чувствовать себя писцом. На меня это подействовало ужасно. Я был тогда молод и очень гордился тем, что уже опубликовал книгу о невозможности любви. Я подарил книгу отцу, даже не подозревая, какие непоправимые последствия возымеет для меня сей поступок. А случилось следующее: несколько дней спустя отец обнаружил в моем сочинении целый ряд выпадов против его первой жены и обиделся; мало того, он заставил меня и ей тоже отправить экземпляр с дарственной надписью, составленной под его диктовку. Я изо всех сил сопротивлялся. Ведь литература была для меня – как и для Кафки – в первую очередь единственно доступным средством, чтобы обрести независимость от отца. Я отчаянно спорил, отказываясь писать с чужих слов. Но в конце концов сдался, и было ужасно чувствовать себя писцом в услужении у тирана, диктующего дарственные надписи.

Эта история раздавила меня, и в следующие двадцать пять лет своей жизни я уже не писал ничего. Недавно, за несколько дней до того, как услышать слова:

«Сеньор Бартлби на совещании», я прочел книгу, которая помогла мне примириться с ролью писца. Чтение «Института Пьера Менара» доставило мне такое удовольствие и так рассмешило, что это явно подтолкнуло к принятию важного решения: забыть застарелую обиду и снова взять в руки перо.

«Институт Пьера Менара» – роман Роберто Моретти. Действие происходит в колледже, где учат отвечать «нет» на тысячу и одно предложение – от самых нелепых до самых привлекательных, когда отказаться совсем уж обидно. Это роман юмористический, а кроме того – изобретательная пародия на Институт Беньяменты Роберта Вальзера. Среди учеников Института мы и вправду обнаружим как самого Вальзера, так и писца Бартлби. В романе почти ничего не происходит, просто, заканчивая Институт, все ученики выходят оттуда, чтобы стать истинными писцами, веселыми и беспечными.

Меня здорово посмешил роман – я и до сих пор продолжаю хохотать. Вот и сейчас: пишу эти вот строки и прямо помираю со смеху, потому что в голове у меня мелькнула такая мысль: а почему бы и мне не примкнуть к цеху писцов? Чтобы получше обмозговать новую идею и войти в роль, я принимаюсь

переписывать взятую наугад фразу Роберта Вальзера – первую попавшуюся на глаза, когда я открыл книгу, тоже взятую наугад: «По уже окутанному сумерками лугу гуляет одинокий путник». Я переписываю фразу, потом пытаюсь прочесть ее вслух с мексиканским акцентом и снова захожусь смехом. Потом мне вспоминается история двух писцов, живших в Мехико: Хуана Рульфо и Аугусто Монтерросо,[6] которые несколько лет прослужили в весьма мрачной конторе, где, по моим сведениям, вели себя как настоящие бартлби и страшно боялись начальника, имевшего привычку каждый день по окончании рабочего дня непременно пожимать руку всем сотрудникам по очереди. Рульфо и Монтерросо, два писца из Мехико, старались по мере возможности спрятаться за колонну, потому что опасались, как бы шефу не взбрело в голову не только проститься, но и распрощаться с ними навсегда.

Их страх перед начальственным рукопожатием приводит мне на память историю написания романа «Педро Парамо», которую его автор, Хуан Рульфо, словно признаваясь в своей принадлежности к породе писцов, рассказывал так: «В мае 1954 года я купил школьную тетрадку и записал туда первую главу романа, который вот уже несколько лет как сидел у меня в голове, постепенно обретая форму <…>. Я понятия не имею, что и откуда ко мне пришло и что легло в основу моих фантазий. Впечатление было такое, будто кто-то взял да и надиктовал мне всю книгу. Неожиданно, иногда прямо посреди улицы, меня вдруг осеняло, и я спешил записать текст на зеленых и синих листочках».

Роман, который создавался так, словно его автор был всего лишь писцом, принес Рульфо успех и громкую славу, но за следующие тридцать лет он так ничего больше и не сочинил. Обычно он сравнивал себя с Рембо, который вторую свою книгу[7] опубликовал в девятнадцать лет, а потом бросил литературу и окунулся в приключения. Скитания его продолжались до самой смерти, случившейся без малого два десятилетия спустя.

Какое-то время страх перед рукопожатием шефа, которое могло означать увольнение, уживался в душе Рульфо со страхом перед людьми, которые считали своим долгом подойти к нему и сказать, что он просто обязан еще что-нибудь опубликовать. Непременно. Когда Рульфо спрашивали, почему он перестал писать, тот заученно отвечал:

– Дело в том, что умер мой дядя Селерино, который рассказывал мне всякие истории.

И надо сказать, что этого дядю Селерино он вовсе не выдумал. Дядя существовал на самом деле. Он был пьяницей и

зарабатывал на жизнь тем, что конфирмировал детишек, – Рульфо не раз сопровождал его в поездках и слушал фантастические истории дяди Селерино о его жизни – истории по большей части придуманные. Книгу рассказов «Равнина в огне» Рульфо сперва хотел назвать «Рассказы дяди Селерино». Рульфо и на самом деле перестал писать вскоре после его смерти. Свалить вину на дядю Селерино – это, насколько мне известно, одна из самых оригинальных отговорок, изобретенных писателями направления Нет, чтобы оправдать свое нежелание что-то делать.

– Как это – почему я не пишу? – возмущался Хуан Рульфо в 1974 году в Каракасе. – Потому что умер моя дядя Селерино, ведь это он рассказывал мне занятные истории. Он любил со мной поболтать. Но слыл большим вралем. Все, что я от него услышал, – чистейшая выдумка, а значит, и все мною написанное – тоже выдумка. Особенно дядя Селерино любил пожаловаться на свою нищету. Но он был не таким уж и бедным. Дело в том, что он пользовался уважением в округе, и поэтому, по словам тамошнего архиепископа, ему доверяли совершать над детьми таинство миропомазания. Вот он и разъезжал из деревни в деревню. Ведь те края считались небезопасными, и священники боялись так далеко забираться. Я часто путешествовал вместе с дядей Селерино. Мы приезжали в какой-нибудь глухой уголок, дядя выполнял положенный обряд и брал за это соответствующую мзду. Я пока еще не описал наши поездки, но когда-нибудь непременно опишу. Занятно ведь! Мы ездили по деревням, наделяя детишек Божественной благодатью и все такое… При этом дядя-то на самом деле был атеистом, вот оно как…

Но Хуан Рульфо, желая объяснить, почему он перестал писать, ссылался не только на дядю Селерино. Иногда всплывала «наркоманская» тема.

– Нынче даже любители марихуаны выпускают книжки, – говорил он. – И вышла куча романов такого сорта… Очень, даже очень странных… Ну я и решил пообождать.

Про ставшее легендой молчание Хуана Рульфо написал его ближайший друг Монтерросо, с которым они вместе работали писцами в Мехико. Монтерросо посвятил Рульфо язвительную басню – «Хитроумный Лис». Речь там идет о Лисе, который сочинил два успешных романа и почил на лаврах. Пролетели годы, а он так ничего больше и не опубликовал. Начались разговоры да пересуды: мол, что такое случилось с Лисом? При встречах на каком-нибудь, скажем, коктейле к нему непременно кто-то подходил, чтобы упрекнуть за то, что Лис пренебрегает литературой. Но я ведь уже напечатал две книги, устало отмахивался Лис. И очень даже хороших, не отступал собеседник,

поэтому ты просто обязан снова включиться в работу. Но Лис в душе был уверен, что на самом-то деле люди ждут, что теперь он напишет плохую книгу. Но на то он и Лис, чтобы всех перехитрить.

Ну вот! Пересказав басню Монтерросо, я окончательно примирился с судьбой писца. Пора навсегда забыть рану, когда-то нанесенную отцом. В этом ремесле нет ничего ужасного. Когда ты что-нибудь переписываешь, ты уподобляешься Бувару и Пекюше (героям Флобера), или Симону Таннеру (а заодно и его создателю Вальзеру), или безвестным чиновникам из «Процесса» Кафки.

Кроме того, быть писцом – значит иметь честь принадлежать к созвездию бартлби. Такой вывод меня обрадовал, и я, склонив голову, на несколько минут погрузился в мысли совсем иного рода. Я сидел у себя дома, но в полудреме перенесся в город Мехико, в ту самую контору. Письменные столы, конторки, стулья, кресла. В глубине комнаты окно, а за ним не столько виден, сколько угадывается фрагмент пейзажа Комалы.[8] Чуть дальше – входная дверь, на пороге стоит шеф и протягивает мне руку. Только неясно, мексиканский это шеф или мой тутошний. Короткая заминка. Я чиню карандаш и понимаю, что пора прятаться за колонну. Колонна напоминает мне ширмы, за которыми скрывался Бартлби, пока выносили мебель из конторы на Уолл-стрит, где он жил.

И вдруг мне пришла счастливая мысль: если кто-нибудь обнаружит меня за колонной и поинтересуется, что я там делаю, я с удовольствием объясню, что я писец и работаю с Монтерросо, который, в свою очередь, работает на Лиса.

– А этот Монтерросо, он что, как и Рульфо, писатель направления Нет?

Я ждал, что ко мне вот-вот подступят с подобным вопросом. И уже приготовил ответ:

– Нет. Монтерросо пишет эссе, басни, коров и мух.[9] Он пишет мало, но все-таки пишет.

На этих словах я и проснулся. И мною овладело острое желание немедленно переписать в тетрадь увиденный сон. Вот оно, счастье писца!

На сегодня достаточно. Завтра вернусь к этим своим постраничным комментариям. Как написал Вальзер в «Якобе фон Гунтене»: «Сегодня надо перестать писать. Это меня слишком возбуждает. И буквы пылают и пляшут у меня перед глазами».

2) Ссылка на дядю Селерино была, конечно же, весомым аргументом, но не менее убедительно звучала и отговорка, придуманная в свое время писателем Фелипе Альфау.[10] Этот

сеньор родился в Барселоне в 1902 году, а умер всего несколько месяцев назад в нью-йоркском приюте в Куинсе. Так вот, он придумал себе идеальное оправдание: мол, ему, человеку латинских корней, пришлось в силу обстоятельств заговорить по-английски – именно это и обрекло его на литературное молчание продолжительностью в пятьдесят один год.

Фелипе Альфау эмигрировал в Соединенные Штаты во время Первой мировой войны. В 1928 году он написал свой первый роман – «Безумные». Через год выпустил книгу для детей «Старинные сказки из Испании». Потом погрузился в молчание – почти как Артюр Рембо или Рульфо. И только в 1948-м опубликовал книгу под названием «Хромое», после чего уже навсегда расстался с литературой.

Альфау вполне можно назвать каталонским Сэлинджером: он спрятался в приют в Куинсе, и когда журналисты пытались взять у него интервью – дело было в конце 80-х, – отвечал в лучших традициях писателей-затворников: «Господин Альфау в Майами».

В «Хромосе» Фелипе Альфау, почти повторяя слова Гофмансталя из его символического для направления Нет текста «Письмо лорда Чэндоса» (где последний порывает с литературой, якобы полностью утратив способность думать или связно рассуждать на какую бы то ни было тему), так объясняет свой отказ продолжать заниматься литературой: «Как только ты осваиваешь английский, начинаются сложности. И сколько ни бейся, справиться с ними нет никакой возможности.

Это касается всякого и каждого, для кого английский язык не родной, но в первую очередь – латинов, включая сюда и нас, испанцев. Мы вдруг начинаем остро реагировать на те жизненные противоречия и проблемы, на какие прежде не обратили бы ни малейшего внимания, нас одолевает философия – и словно ненароком вмешивается во все, а нас, латинов, лишает одной из наших расовых особенностей – привычки принимать вещи такими, как они есть, то есть не докапываться до причин и не задумываться над следствиями, привычки не совать нос в то, что нас не касается; и в результате мы не только теряем уверенность в себе, но и замечаем то, что раньше совершенно нас не трогало».

Тот «дядюшка Селерино», которого ловким шулерским жестом вытащил из рукава Фелипе Альфау, кажется мне гениальной выдумкой. Ведь это ужасно остроумно – сослаться на то, что ты бросил литературу потому, что, выучив английский, испытал своего рода душевный переворот и стал восприимчив к вещам, которых прежде не замечал.

Я только что обсудил это с Хуаном (Хуан – мой единственный, пожалуй, друг, но видимся мы нечасто). Хуан

очень любит читать – чтение помогает ему забыть о муторной работе в аэропорту. По мнению Хуана, после Музиля не было написано ни одного стоящего романа. Он только понаслышке знает имя Фелипе Альфау и, разумеется, понятия не имел, какую тот придумал отговорку, чтобы не сочинять больше романов. Выслушав мой рассказ, Хуан расхохотался. Потом несколько раз подряд повторил:

– Значит, английский слишком осложнил ему жизнь!

И тут я ни с того ни с сего взял да и повесил трубку. Мне показалось, будто я понапрасну теряю время, а ведь пора возвращаться к моим записям. Не для того я симулирую депрессию, чтобы тратить драгоценные минуты на болтовню с Хуаном. Дело в том, что я действительно симулировал сильную депрессию в Медицинско-страховой компании – чтобы получить отпуск по болезни на три недели (а так как в августе мне положен еще и очередной отпуск, в свою контору я вернусь не раньше сентября), поэтому теперь смогу целиком и полностью посвятить себя дневнику, иначе говоря – отдать все время без остатка бесценным комментариям к синдрому Бартлби.

Итак, я повесил трубку, на полуслове прервав разговор с человеком, которому после Музиля все писатели кажутся совершенно никчемными. Что ж, я готов вернуться к своему дневнику. И еще я вспомнил, что Сэмюэль Беккет, как и Альфау, по собственной воле закончил жизнь в приюте.

Мне удалось отыскать еще одну черту, роднящую Альфау с Беккетом. Я сказал себе, что, возможно, и Беккету тоже английский язык осложнил жизнь, чем и объясняется его знаменитое решение перейти на французский, который, на взгляд Беккета, больше годится для его произведений, потому что он беднее и проще.

3) «Я свыкся, – пишет Рембо, – с простейшими из наваждений: явственно видел мечеть на месте завода, школу барабанщиков, руководимую ангелами, шарабаны на небесных дорогах, салоны в озерной глубине…»[11]

В девятнадцать лет Рембо, явив пример гениальной творческой скороспелости, уже успел написать все, а затем погрузился в литературное молчание, которому суждено было продлиться до конца его дней. Какова природа озарений Рембо? Думаю, их порождало невероятно мощное воображение.

Труднее понять природу озарений Сократа. Хотя известно, что он был склонен к бреду и видениям, но об этом на протяжении многих веков говорилось скупо, словно существовал некий заговор молчания. Ведь нелегко признать тот факт, что

один из столпов нашей цивилизации был неуправляемым эксцентриком.

До 1836 года никто не брал на себя смелость напомнить, каким был Сократ в действительности. Самым отважным оказался Луи Фердинан Лелю, написавший прекрасное эссе «О демоне Сократа». Верно следуя свидетельству Ксенофонта, он восстановил образ мудрого грека. Иногда кажется, будто перед нами портрет каталонского поэта Пере Жимферрера:[12] «Он всегда – в любое время года – носил один и тот же плащ, ходил босиком и по снегу, и по раскаленной солнцем земле Греции, нередко в одиночестве прыгал и танцевал – без малейшей к тому причины и словно по чистой прихоти <…> в конце концов столь странное поведение и диковинные манеры принесли ему репутацию сумасброда, а Зенон-эпикуреец обозвал его Афинским шутом, что сегодня обозначается словом „эксцентрик“.

Платон в «Пире» дает еще более любопытное свидетельство о склонности Сократа к бредовым состояниям и озарениям: «Сократ, предаваясь своим мыслям, всю дорогу отставал, а когда Аристодем останавливался его подождать, велел ему идти вперед. <…> Такая уж у него привычка – отойдет куда-нибудь в сторонку и стоит там».[13] «Я ощутил, – сказал вдруг Сократ, – тот самый божественный знак, который так хорошо мне знаком и явление которого всегда парализует меня в миг, когда следует действовать… И бог, который управляет мною, не позволил мне говорить тебе об этом до сего момента, я дожидался его позволения».

«Я свыкся с простейшими из наваждений», – мог бы написать сам Сократ, если бы когда-нибудь написал хоть одну строку, потому что его умственные блуждания, принимавшие характер галлюцинаций, надо полагать, теснейшим образом связаны с нежеланием писать. Да и кому, скажите на милость, захочется составлять инвентарные описи собственных видений? Да, Рембо это сделал, но после пары книг занятие ему наскучило. Возможно, он вдруг спохватился: ведь если все время отдавать описанию бесчисленных видений, одного за другим, то жизнь будет погублена; а может, Рембо что-то слышал о рассказе Асселино[14] «Ад для музыканта», где речь идет об ужасных галлюцинациях, преследующих композитора: тот слышит все свои сочинения, которые разом исполняются – и дурно и прекрасно – на всех роялях мира.

Есть очевидное родство между отказом Рембо продолжать скрупулезно описывать собственные видения и упорным нежеланием Сократа доверить бумаге свидетельства о своих галлюцинациях. Хотя можно – при желании, конечно, – легко

усмотреть в отказе Рембо от литературы, отказе, который ныне воспринимается как символ, не более чем повторение исторического примера аграфа Сократа, не взявшего на себя труд написать даже пары книг (как Рембо), а изначально отринувшего мысль исполнить свои галлюцинации «на всех роялях мира».

Характер сходства между Артюром Рембо и его великим учителем Сократом отлично определил Виктор Гюго: «На свете бывают загадочные люди, которые не могут не быть великими. Почему они такие? Они и сами того не ведают. Может, об этом знает тот, кто их послал? В зрачках у них навек запечатлено ужасное видение. Они видят океан, как видел его Гомер, Кавказ – как Эсхил, Рим – как Ювенал, ад – как Данте, рай – как Мильтон, человека – как Шекспир. Опьяненные грезами и предчувствиями, они почти в забытьи устремляются вперед по водам бездны, они одолели непознаваемую границу воображаемого, и оно навсегда пронзило их сердце… Лицо их закрыто бледным платом света. Душа испаряется через поры. Какая душа? Бог».

Кто посылает таких людей? Я не знаю. Меняется все, кроме Бога. «Не проходит и полугода, как даже умирать начинают по новой моде», – говорил Поль Моран.[15]

Никогда не изменяется только Бог, говорю себе я. Все знают, что Бог молчит, Он мастер молчания, Он слышит «все рояли мира», Он настоящий писатель направления Нет, поэтому Он и трансцендентен. Я целиком и полностью согласен с Мариусом Амбросинусом, который сказал: «По-моему, Бог – личность исключительная».

4) На самом деле этот недуг – синдром Бартлби – пришел к нам издалека. Сегодня эндемической болезнью литературы стало нежелание что-либо делать или тяга к Ничто, благодаря чему некоторые авторы собственно авторами-то никогда в жизни и не будут.

Достаточно вспомнить, что наш век открывается знаковым текстом Гофмансталя («Письмо лорда Чэндоса» появилось в 1902 году), где венский писатель обещает – и тщетно – никогда больше не писать ни строчки. Франц Кафка постоянно – и прежде всего в своих «Дневниках» – возвращается к мысли о том, что литературная материя по самой сути своей существовать не может.

Андре Жид создал героя, который на протяжении целого романа собирается написать книгу, но так ничего и не создает («Топь»), Роберт Музиль воспел, превратив едва ли не в миф, идею «непродуктивного автора» («Человек без свойств»). Господин Тест – alter ego Валери – не только отказался что-либо

писать, но даже вышвырнул в окно все книги из своей библиотеки.

Витгенштейн напечатал только две книги: знаменитый «Логико-философский трактат» и «Словарь для начальных школ». При каждом удобном случае он повторял, что излагать собственные мысли ему невероятно трудно. У Витгенштейна, как и у Кафки, осталась масса незавершенных текстов, набросков и планов, самим автором так никогда и не опубликованных.

Но достаточно бросить хотя бы беглый взгляд на литературу XIX века, чтобы понять: «невозможные» живописные полотна или книги – это едва ли не закономерное наследие романтической эстетики как таковой. Франческо, герой «Эликсира дьявола» Гофмансталя, так никогда и не написал Венеру, чей идеальный образ живет в его воображении. В «Неведомом шедевре» Бальзак рассказывает о художнике, который мечтает изобразить женщину своей мечты, но получается у него лишь крошечный фрагмент ее ноги. Флобер так никогда и не завершил замысел «Гарсона», хотя он повлиял на все его творчество. А Малларме заполнил какими-то расчетами сотни карточек, работая над своим великим проектом под названием «Книга», но дальше не продвинулся ни на шаг.

Так что нынешнее состояние дел уходит корнями в прошлое – уже тогда люди впадали в ступор при одной только мысли об абсолютной величине, которую в идеале должно представлять собой любое художественное творение. И как ни парадоксально это звучит, но аграфы – тоже часть литературы. Вот что говорит Марсель Бенабу[16] в «Почему я не написал ни одной из своих книг»: «Только не думай, читатель, что не написанные мною книги – это чистое ничто. Напротив (я хочу, чтобы тут не осталось ни малейшей неясности), они – нечто вроде задела (аванса, час их еще не пробил) для мировой литературы».

5) Порой человек бросает писать просто потому, что им овладевает безумие, от которого ему уже никогда не излечиться. Самый характерный случай – Гёльдерлин, невольным подражателем которого стал Роберт Вальзер. Тридцать восемь лет Гёльдерлин провел в мансарде каменщика Циммера в Тюбингене, где сочинял странные и непонятные стихи, подписанные именами Скарданелли, Киллалузимено или Буонарроти. Вальзер последние двадцать восемь лет своей жизни провел сперва в разных сумасшедших домах Вальдау, затем в клинике в Херисау – и лихорадочно работал: писал микроскопическими буковками на крошечных клочках бумаги что-то фантастическое и не поддающееся расшифровке.

Думаю, можно сказать, что как Гёльдерлин, так и Вальзер по-своему *продолжали писать:* «Писать, – утверждала Маргерит Дюрас, – означает также не говорить. То есть молчать. Беззвучно выть». О беззвучных завываниях Гёльдерлина мы имеем – среди прочих – и свидетельство И. Г. Фишера,[17] который рассказывает о своем последнем визите к поэту в Тюбингене: «Я попросил Гёльдерлина написать несколько строчек на любую тему, и он спросил, что я предпочел бы: про Грецию, про Весну или про Дух Времени. Я выбрал последнее. И тотчас в глазах его вспыхнул почти что юношеский огонь, он подошел к конторке, взял большой лист бумаги, новое перо и написал, отбивая по конторке ритм пальцами левой руки, – при этом каждую строку он заканчивал довольным „Ухм!“ и одновременно выражал удовлетворение кивком головы…»

0 беззвучных завываниях Вальзера подробно свидетельствует Карл Зеелиг,[18] верный друг, продолжавший навещать писателя, когда того поместили в сумасшедший дом сперва в Вальдау, а потом в Херисау. Остановлюсь на «моментальном снимке» (этот литературный жанр страшно любил Витольд Гомбрович), где рассказывается, что Зеелиг стал свидетелем того, как Вальзер пережил настоящий «момент истины», то есть наблюдал за ним в миг, когда человек каким-либо жестом – у Гёльдерлина, например, это был одобрительный кивок головой – либо фразой вдруг приоткрывает свою сущность: «Никогда не забуду осеннее утро, когда мы с Вальзером в очень густом тумане шли из Тойфена в Шпейхен. В тот раз я сказал ему, что, возможно, его сочинения проживут не меньше, чем книги Готфрида Келлера. Он остановился как вкопанный, очень сурово на меня глянул и сказал, что если я ценю нашу дружбу, то никогда больше не должен повторять подобных похвал. Он, Роберт Вальзер, ноль без палочки и хочет, чтобы его забыли».

Все творчество Вальзера, включая и красноречивое молчание длиной в двадцать восемь лет, – это попытка доказать тщету любого дела, как, впрочем, и тщету самой жизни. Наверно, поэтому он и желал быть никак не более, чем нулем без палочки. Кто-то заметил, что Вальзер похож на бегуна, который, оказавшись перед вожделенной финишной лентой, вдруг в полном изумлении останавливается, обводит взглядом наставников и товарищей, а затем покидает беговую дорожку, то есть делает свой собственный выбор – в данном случае подчиняясь эстетике растерянности и сомнения. Мне Вальзер напоминает Пикемаля, забавного спринтера, велосипедиста шестидесятых годов, который был циклотимиком и порой забывал, что пора заканчивать гонку.

Роберт Вальзер был не чужд тщеславию, к тому же любил летние костры и женские туфельки, а также освещенные солнцем дома и реющие на ветру знамена. Но тщеславие, которому он не был чужд, ничего общего не имело с погоней за личным успехом, нет, тщеславие Вальзера сводилось скорее к потаенному наслаждению ничтожным и преходящим в нашей жизни. Вальзер, как никто иной, был далек от гордых вершин, где царят сила и амбиции-. «И если бы когда-нибудь неведомая волна подхватила меня и вознесла наверх, туда, где царят сила и амбиции, я сокрушил бы обстоятельства, которые благотворствовали мне, и сам себя швырнул бы обратно вниз, в последнюю и ничтожнейшую тьму. Только в самом низу я способен дышать».

Вальзер желал быть нулем без палочки, но больше всего – чтобы о нем забыли. По его убеждению, каждому автору суждено быть забытым, едва тот кончает писать, ведь и власть над этой конкретной страницей он уже утратил, та в буквальном смысле улетела от него, стала частью определенного контекста, сложенного из различных обстоятельств и чувств, она сама отвечает на вопросы, которые задают ей люди, при том что некоторые из них сам писатель не мог бы даже вообразить.

Суета, тщета и мирская слава смешны. Сенека говорил, что слава отвратительна, ибо зависит от мнения многих. Но Вальзер желал быть забытым по несколько иной причине. И слава и суета не столько дурны, сколько абсурдны. Потому что слава, например, как будто бы утверждает своеобразные отношения собственности между именем и текстом, хотя последний давно живет своей независимой жизнью, на которую поблекшее имя автора уже никоим образом не способно воздействовать.

Вальзер желал быть нулем без палочки, а тщеславие, которому он был не чужд, видимо, понимал в духе Фернандо Пессоа:[19] тот однажды, швырнув на пол серебряную обертку от шоколада, заявил, что точно так же когда-то он швырнул на пол собственную жизнь.

Над жизненной тщетой смеялся под конец своих дней и Валери Ларбо.[20] Вальзер провел последние двадцать восемь лет в сумасшедшем доме, а Валери Ларбо, у которого была парализована половина тела, провел последние двадцать лет своей полной приключений жизни в инвалидном кресле.

Ларбо в целости сохранил здравый смысл и память, но что-то случилось с его языком – ему не удавалось выстроить слова в нужном порядке, он изъяснялся с помощью отдельных существительных и инфинитивов и часто прибегал к напряженным паузам, к молчанию. И вот однажды, когда друзья пришли навестить писателя, он вдруг выпалил:

– Bonsoir les choses d'ici bas.

Доброй ночи, всё здесь? Эту фразу невозможно перевести. Как замечает Эктор Бьянчотти[21] в посвященном Ларбо рассказе, в этой «доброй ночи» таятся сумерки, клонящийся к закату день, а вовсе не ночь, к тому же легкая ирония окрашивает фразу, где упоминается «всё здесь», то есть вещи здешнего мира. Если «доброй ночи» заменить на «прощайте», тонкий оттенок исчезнет.

В тот день Ларбо повторил эту фразу несколько раз – давясь смехом и явно желая подчеркнуть, что тут нет никакой оговорки, что он понимает всю бессмысленность своих слов, но при этом именно они прекрасно передают тщету любого начинания.

Противоположную позицию занимает Фаниль, герой рассказа «Тщеславный» аргентинского писателя, замечательного прозаика Х. Родольфо Вилькока,[22] которым я искренне восхищаюсь и который, в свою очередь, восхищался Вальзером. Я только что наткнулся на газетное интервью, заложенное между страниц одной из его книг, где Вилькок изъясняет свою позицию так: «Среди любимых мною авторов Роберт Вальзер и Рональд Фербенк,[23] а также все авторы, которых любили Вальзер и Фербенк, а также все авторы, которых, в свою очередь, любили те».

У Фаниля, героя «Тщеславного», прозрачное тело – и кожа и мускулы, – поэтому видны, словно в стеклянной витрине, внутренние органы. Фаниль обожает демонстрировать себя, вернее, демонстрировать свои внутренности: он принимает друзей в купальном костюме и часто стоит у окна с обнаженным торсом, позволяя прохожим восхищаться работой его органов. Легкие наполняются воздухом, сердце бьется, кишки слегка шевелятся – и Фаниль чрезвычайно всем этим гордится. «Но ведь так происходит всегда, – пишет Вилькок. – И если у человека есть какая-нибудь особенность, он, вместо того чтобы скрывать, выставляет ее напоказ, а порой даже превращает в смысл всей своей жизни».

Рассказ завершается следующим образом: в один прекрасный день некто говорит тщеславному герою: «Послушай, а что это за белое пятно у тебя там, под соском? Раньше его вроде бы не было». И тут же становится ясно, к чему может привести неумеренный эксгибиционизм.

6) Бывают и такие случаи, когда человек отказывается писать, потому что считает, что он никто. Например, Пепин Бельо.[24] Маргерит Дюрас говорила: «Никакой истории моей жизни не существует. Отсутствует центр. Нет ни пути, ни направления. Есть довольно обширное пространство, и там, по сложившемуся

убеждению, якобы кто-то обитает, но на самом деле там никого нет». «Я никто», – повторяет Пепин Бельо, когда в беседе с ним упоминают о том, что он, безусловно, сыграл роль вдохновителя или даже создателя, пророка и мозгового центра знаменитого Поколения 1927 года, литературной группы, возникшей в так называемой Студенческой резиденции;[25] в состав группы входили он, Гарсиа Лорка, Бунюэль и Дали. Висенте Молина Фойш[26] в «Золотом веке» рассказывает, как однажды напомнил Пепину. Бельо, что именно тот оказал решающее влияние на самых талантливых представителей этого поколения, и Бельо ответил со скромностью, которая не выглядела ни притворной, ни хвастливой: «Я никто».

И сколько бы Пепину Бельо ни твердили – сейчас ему уже девяносто три года, но при всей своей творческой гениальности он так и остался аграфом, – сколько бы ни напоминали, что во всех мемуарах, во всех книгах, посвященных Поколению 1927 года, непременно звучит его имя, сколько бы ему ни твердили, что в любой из этих книг с величайшим восхищением описываются его выдумки, пророческие догадки, острота ума, сколько бы ни повторяли, что он был тайным мозговым центром самого блестящего литературного поколения за всю историю XX века, – сколько бы ему это ни внушали, он всегда отвечает одно и то же: «Я никто». И смеется каким-то удивительно спокойным смехом, а затем добавляет: «Я много всего написал, но ничего не осталось. Я потерял письма, потерял тексты, написанные в ту пору, когда мы жили в Резиденции, потому что я все это совершенно не ценил. Я написал воспоминания – и уничтожил. Мемуарный жанр – важен, а вот я – нет».

В Испании Пепин Бельо – это писатель направления Нет par excellence,[27] гениальный архетип испанского художника без произведений. Имя Бельо включено во все словари по литературе и искусству, его роль оценивается очень высоко, и тем не менее он не оставил никаких творений, он прошел по истории искусства, ни разу не дерзнув покорить хотя бы одну вершину: «Я никогда ничего не писал для печати. Я писал для друзей, чтобы мы могли посмеяться или поиздеваться над чем-то».

Однажды, лет пять тому назад, я проездом оказался в Мадриде и попал в Студенческую резиденцию, когда там как раз проходил вечер, посвященный Бунюэлю. Я увидел Пепина Бельо и довольно долго исподтишка наблюдал за ним и даже подошел поближе, чтобы послушать, о чем он говорит. И услышал, как тот с язвительной усмешкой заявил:

– Я – Пепин Бельо из учебников и словарей.

Меня никогда не перестанет восхищать судьба этого

строптивого аграфа, который поражает вас в первую очередь своей невероятной простотой, словно он понял, что именно в нем-то и кроется способ по-настоящему выделиться из ряда.

7) Боби Базлен[28] из Триеста говорил: «Думаю, писать книги стало уже делом невозможным. Вот я и не пишу книг. Почти все книги – это не более чем постраничные комментарии, растянутые на целые тома. Поэтому я пишу только постраничные комментарии».

Его «Комментарии без текста», собранные в тетради, были напечатаны в издательстве «Адельфи» в 1970 году, через пять лет после кончины автора.

Боби Базлен – еврей из Триеста, прочитавший все книги на свете, на всех языках, и хотя к литературе он относился с большой требовательностью (а может, именно поэтому), предпочитал не писать, а напрямую вторгаться в жизнь разных людей. То, что из-под его пера не вышло ни одного произведения, – это отчасти и есть его произведение. Случай Базлена весьма любопытен, он своего рода черное солнце западного кризиса – саму его жизнь, по сути, можно считать символом конца литературы, потому что отсутствие произведений, смерть автора – это и есть писатель без книг и в итоге книги без писателя.

Так почему же Базлен не писал?

Именно вокруг этого вопроса строится роман Даниеле Дель Джудиче[29] «Уимблдонский стадион». Повествователь, молодой человек, заинтригованный тайной Базлена, расширяет зону своего расследования от Триеста до Лондона. Через пятнадцать лет после смерти Базлена герой отправляется в Триест, потом в Лондон на поиски его знакомых и друзей юности, уже, естественно, состарившихся. Он расспрашивает бывших приятелей этого ставшего мифом персонажа, допытываясь, почему тот не написал – хотя прекрасно умел это делать – ни одной книги. Базлен, постепенно многими забытый, в свое время был знаменит и уважаем в итальянском издательском мире. Говорили, будто он прочел все книги, он был консультантом в издательстве «Эйнауди», играл важную роль в «Адельфи» с самого момента основания издательства в 1962 году, был другом Звево, Сабы, Монтале и Пруста. Он открыл Италии, среди прочих, Фрейда, Музиля и Кафку.

Все знакомые долго ждали, что и сам Базлен вот-вот напишет книгу – и непременно шедевр. Но Боби Базлен оставил лишь постраничные комментарии – «Комментарии без текста» – и доведенный до середины роман «Капитан дальних дорог».

Дель Джудиче рассказал, что, взявшись за «Уимблдонский стадион», собирался положить в основу сюжета и развить мысль Базлена о том, что «писать книги стало уже делом невозможным», но вместе с тем искал способ вывернуть эту идею наизнанку. Тогда, как он полагал, повествование обретет большую напряженность. К чему приходит Дель Джудиче по мере завершения книги, легко угадать: он понял, что на самом деле весь его роман – это история несокрушимого желания, желания писать. Там есть фрагменты, где Дель Джудиче устами старой приятельницы Базлена весьма сурово порицает легендарного аграфа: «Он был злым. Вечно совал свой нос в чужую жизнь, в чужие отношения – короче, был неудачником – из тех, что живут исключительно чужой жизнью».

В другом месте юный повествователь рассуждает таким образом: «Дело не в том, чтобы писать, – это само по себе не так уж и важно, просто невозможно заниматься чем-то другим». Иначе говоря, рассказчик отстаивает позицию, диаметрально противоположную позиции Базлена: «Мало-помалу, почти незаметно, – пишет Патриция Ломбардо,[30] – роман Дель Джудиче вступает в спор с теми, кто винит литературные произведения во всех смертных грехах, кто ценит Базлена в первую очередь за его молчание. Между ничтожностью чистого художественного творчества и терроризмом отрицания, по всей видимости, остается место и для чего-то другого: для моральной ценности формы, для наслаждения хорошо сделанной вещью».

Я бы сказал, что для Дель Джудиче писать – занятие довольно рискованное, ведь он, как и его кумиры Пазолини и Кальвино, полагает, что произведение, будучи написанным, тотчас теряет опору и текст только в том случае будет значим, если он открывает новые пути и пытается сказать то, что до него никто не сказал.

Я готов согласиться с Дель Джудиче. В хорошо сделанном описании, даже если оно непристойно, есть своя доля нравственности: желание сказать правду. Но когда язык используют всего лишь ради достижения определенного эффекта, когда нет намерения перешагнуть границу дозволенного, совершается – как это ни парадоксально – аморальный поступок. Дель Джудиче в «Уимблдонском стадионе» занят поиском по характеру своему этическим, так как ведет борьбу за создание новых форм. Писатель, пытающийся расширить границы подвластного человеку, может потерпеть крах. А вот автор конъюнктурной и привычной литературной поделки всегда защищен от провала, он никогда ничем не рискует – ведь для этого вполне достаточно использовать устоявшуюся формулу,

формулу маскировки.

Также, как «Письмо лорда Чэндоса» (где нам говорят, что с помощью слов невозможно описать объемлющую весь мир гармонию, частью которой все мы являемся, и поэтому литература – всего лишь мелкое и ничтожное заблуждение, столь ничтожное, что практически обрекает нас на немоту), роман Дель Джудиче наглядно доказывает невозможность литературы, но он же подводит нас к мысли, что могут появиться новые взгляды на новые предметы, а значит, все-таки лучше писать, чем не писать.

А имеются ли еще какие-нибудь аргументы в пользу того, что лучше все-таки писать? Да, имеются. Один из них весьма прост: ведь до сих пор еще можно писать с острым ощущением риска и красоты – в классическом стиле. К этому и сводится великий урок книги Дель Джудиче, ибо она – страница за страницей – демонстрирует жадный интерес к древности всего нового. Потому что прошлое вечно возрождается при новом повороте винта. Интернет, например, нов, а вот *сеть* существовала всегда. Сеть, которой рыбаки ловили рыбу, теперь служит не для того, чтобы люди обеспечивали себя пищей, а чтобы открыть нам мир. Все сохраняется, но видоизменяясь, и вечное опять и опять умирает в новом, которое, в свою очередь, тоже очень быстро исчезает.

8) Какие еще доводы способны утвердить нас в мысли, что лучше все-таки писать? Не так давно я прочел «Передышку» Примо Леви,[31] где он говорит о людях, сидевших вместе с ним в концлагере. Так вот, мы ничего бы о них не узнали, если бы не появилась эта книга. Леви говорит, что все они мечтали вернуться домой, мечтали выжить – и не только подчиняясь инстинкту самосохранения, но еще и потому, что хотели рассказать о том, что им довелось испытать. Они хотели, чтобы их личный опыт помешал повториться чему-то подобному в будущем. Но была еще одна причина: они стремились рассказать о пережитых трагических днях, чтобы те не растворились в забвении.

Всем нам хотелось бы закрепить в памяти каждый кусочек жизни, который внезапно опять и опять к нам возвращается, каким бы непереносимым, каким бы болезненным ни было воспоминание. И единственный способ спасти их – доверить бумаге, то есть записать.

Литература, как бы мы ни пытались ее опорочить, позволяет спасти от забвения все то, по чему современный взгляд, с каждым днем все более равнодушный и безнравственный, предпочел бы скользнуть, не задерживаясь.

9) Если для Платона жизнь – это забвение идеи, то для

Клемана Каду смысл всей его жизни свелся к попытке забыть о том, что однажды его посетила идея стать писателем.

Достаточно сказать, что, стремясь ускользнуть от литературы, он всю жизнь считал себя мебелью, и такое странное поведение имеет много общего с не менее странной биографией Фелисьена Марбёфа, аграфа, о котором я узнал из остроумной книги Жан-Ива Жуанне[32] «Художники без произведений», посвященной творцам, предпочитавшим ничего не творить.

Каду было пятнадцать лет, когда его родители пригласили к себе на ужин Витольда Гомбровича. Случилось это в конце апреля 1963 года – польский писатель всего несколько месяцев тому назад, сев на пароход, навсегда покинул Буэнос-Айрес. Совсем ненадолго заехав в Барселону, он двинулся в Париж и там принял приглашение и пришел на ужин к своим старым друзьям Каду, с которыми познакомился в пятидесятые годы в Буэнос-Айресе.

Юный Каду мечтал стать писателем. Мало того, вот уже несколько месяцев, как он всерьез к этому готовился. Родители всячески поощряли его выбор и, в отличие от многих других родителей, делали все возможное, дабы помочь сыну осуществить мечту. Они тешили себя надеждой, что он когда-нибудь станет яркой звездой на небосклоне французской словесности. Мальчик был очень способным, к тому же запоем читал все подряд и по-настоящему готовил себя к тому, чтобы как можно скорее стать знаменитым писателем.

Юный Каду, несмотря на возраст, довольно хорошо знал все написанное Гомбровичем, чьи книги произвели на него сильнейшее впечатление, так что он порой наизусть цитировал родителям целые куски из романов польского автора.

Поэтому супруги Каду с двойным удовольствием приглашали к себе Гомбровича. Их тешила мысль, что сын прямо у себя дома познакомится с великим поляком.

Но случилось нечто совершенно непредвиденное. На юного Каду появление Гомбровича в стенах родительского дома подействовало так сильно, что за весь вечер он практически ни разу не посмел раскрыть рта, – нечто подобное испытал юный Марбёф, когда увидел в гостях у родителей Флобера, – и кончилось дело тем, что Каду почувствовал себя в буквальном смысле слова предметом меблировки гостиной, где протекал ужин.

Пережив подобную «домашнюю» метаморфозу, юный Каду понял, что его пылкие мечты стать писателем навсегда улетучились.

Но история Каду отличается от того, что случилось с Марбёфом. Каду в возрасте семнадцати лет неистово отдался

изобразительному искусству, стараясь заполнить пустоту, возникшую после бесповоротного отказа от писательства. В отличие от Марбёфа, Каду не только поверил на всю свою короткую жизнь (он умер молодым), будто он всего лишь стул или стол, – нет, он еще и занялся живописью. И рисовал исключительно мебель – именно такой способ он выбрал, чтобы забыть, что когда-то мечтал стать писателем. Главным и единственным персонажем всех его картин была мебель, и все картины до одной носили загадочное название «Автопортрет».

«Дело в том, что я мебель, а мебель, насколько мне известно, писать не умеет», – часто, словно оправдываясь, говорил Каду, когда кто-нибудь напоминал ему, что в ранней юности он хотел стать писателем.

Очень интересное исследование посвятил случаю Каду Жорж Перек[33] («Портрет художника, считавшего себя мебелью, всегда», Париж, 1973 г.), где он с большим сарказмом описывает события 1972 года, когда несчастный Каду скончался после долгой мучительной болезни. Родные, между прочим, похоронили его так, словно он и вправду был мебелью, иначе говоря, с облегчением избавились от него, как избавляются от надоевшей и мешающей обстановки; мало того, похоронили неподалеку от парижского Блошиного рынка, где продают столько всякого хлама, в том числе и старой мебели.

Зная, что умирает, Каду сочинил короткую эпитафию для собственной надгробной плиты и попросил близких считать это «собранием его сочинений». Впрочем, можно отнестись к этой просьбе как к шутке. Эпитафия такова: «Я тщетно пытался стать по очереди то тем, то другим предметом меблировки, но даже в этом не преуспел. Так что всю жизнь я продолжал быть одним-единственным предметом, что, в конце концов, не так уж и мало, если вспомнить, что все остальное – тишина».

10) Теперь я не хожу на работу и поэтому живу еще более одиноко, чем прежде. Но воспринимаю это без драматизма, скорее даже наоборот. Теперь у меня появилось сколько угодно свободного времени, что позволяет мне докучать (как выразился бы Борхес) книжным полкам, входить в книги и выходить из них, неустанно продолжая поиски новых и новых случаев синдрома Бартлби, и я значительно расширил список писателей, принадлежащих к направлению Нет, который составлял в те годы, пока длилось мое литературное молчание.

Сегодня утром, листая словарь знаменитых испанских писателей, я случайно наткнулся на любопытный вариант отказа от литературы – историю достославного Грегорио Мартинеса

Сьерры.

Этот сеньор, чьи творения я изучал в школе, всегда казался мне неподъемно скучным, прямо-таки свинцовым. Он родился в 1881 году, а умер в 1947-м; основал несколько журналов и издательств, писал отвратительные стихи и ужасные романы. Он стоял на пороге самоубийства (ибо творческие неудачи его были воистину сокрушительными), но тут вдруг прославился – благодаря своим пьесам феминистической направленности (назовем здесь хотя бы «Домохозяйку» и «Колыбельную», а также знаменитый «Сон в августовскую ночь», который вознес его на вершину успеха).

Недавние изыскания доказали, что все пьесы Сьерры были написаны его женой, доньей Марией де ла О Лехаррага, больше известной как Мария Мартинес Сьерра.

11) Я живу очень одиноко и не вижу в этом никакой трагедии, но порой все-таки чувствую потребность перекинуться с кем-нибудь хотя бы парой слов. Правда, у меня нет друзей (кроме Хуана), почти нет знакомых, мне не к кому обратиться, да и нет особой охоты. Но вот сейчас я вдруг решил, что мне была бы весьма кстати чья-нибудь помощь, не помешало бы содействие в работе над этой тетрадью с комментариями – чтобы кто-либо подкинул мне сведения о писателях направления Нет. На случай, если составленный моими трудами список мне же самому и покажется неполным, если набегов на собственные книжные полки будет недостаточно. Вот почему нынче утром я отважился отправить письмо в Париж Роберу Дерену, с которым мы никогда не были знакомы. Он составил великолепную антологию рассказов, принадлежащих перу писателей, которых объединяет некое общее обстоятельство – каждый за всю свою жизнь написал одну-единственную книгу, после чего охладел к литературе. Сборник называется «Литературные затмения». Однако все персонажи этой антологии затмений выдуманы, и, соответственно, все включенные туда рассказы на самом деле сочинил сам Дерен.

Я отправил Дерену короткое письмо с просьбой оказать любезность и помочь мне в составлении постраничных комментариев. Я также объяснил, что эта книга должна ознаменовать собой мое возвращение в литературу после двадцати пяти лет творческого затмения. Я приложил к письму список бартлби, которых уже успел отыскать, и попросил прислать сведения о тех писателях направления Нет, которых я, по его мнению, упустил из виду.

Посмотрим, каков будет ответ.

12) Ничего не писать, ожидая, пока тебя посетит вдохновение, – вот самый надежный из приемов, которым пользовался даже Стендаль. В автобиографии он говорит:

«Если бы в 1795 годуя заговорил о своем намерении писать, то какой-нибудь здравомыслящий человек сказал бы мне: „Пишите по два часа в день, безразлично, есть ли вдохновение или нет. Благодаря этим словам я с пользой провел бы десять лет своей жизни, глупо потраченные в ожидании вдохновения“.[34]

Существует множество способов сказать «нет». Если когда-нибудь будет написана полная история искусства отказа (и отказа не только от литературы), то она должна непременно учесть замечательную книгу, только что выпущенную Джованни Альбертокки, «Disagi e malesseri di un mit tente»,[35] где с большим чувством юмора описаны хитрости, к которым прибегал в своих письмах Мандзони, желая сказать кому-нибудь «нет».

Размышляя над уловкой Стендаля, я вспомнил, какую отговорку придумал в годы мексиканского изгнания очень необычный и потрясающий поэт Педро Гарфиас,[36] которого Бунюэль в своих мемуарах описывает как человека, который мог бесконечно долго тянуть, не сочиняя ни строчки, под тем предлогом, что он ищет нужное прилагательное. При встречах Бунюэль спрашивал его:

– Ну что, нашел прилагательное?

– Нет, ищу, – отвечал Педро Гарфиас и с задумчивым видом шел дальше.

Еще один трюк, не менее замечательный, придумал Жюль Ренар, записавший в своем «Дневнике»: «Ты останешься никем. Что бы ты ни сделал, ты останешься никем. Ты понимаешь самых лучших поэтов, самых мудрых прозаиков, но, хотя и говорится, что понимать значит подняться на равную высоту, рядом с ними ты останешься ничтожным карликом, дерзнувшим померяться ростом с великаном <…> Ты останешься никем. Плачь, вопи, хватайся руками за голову, надейся, теряй надежду, снова берись за дело, пытайся сдвинуть гору. Ты останешься никем».

Да, уловок существует великое множество, но нельзя не признать, что были писатели, которые не давали себе труда изобретать какие-либо оправдания для своего нежелания писать, – я имею в виду тех, кто исчез физически, не оставив никакого следа, поэтому им и не пришлось никому объяснять, почему они не захотели продолжать заниматься литературой. Заметьте, говоря о «физическом исчезновении», я не обязательно подразумеваю самоубийство, нет, эти люди попросту испарились – исчезли, и все тут. В разделе, отведенном для таких случаев,

особое место займут Харт Крейн и Артюр Краван.[37] Они составили бы идеальную пару в искусстве, но в действительной жизни даже не были знакомы; и тем не менее у них есть нечто общее: оба исчезли при загадочных обстоятельствах в водах Мексиканского залива.

Если про Марселя Дюшана говорили, что лучшее его произведение – это его распорядок дня, то про Крейна и Кравана можно сказать, что лучшим их произведением стало бесследное исчезновение в водах Мексиканского залива.

Артюр Краван выдавал себя за племянника Оскара Уайльда. Он успел выпустить в Париже пять номеров журнала «Мэнтенан» – и, по сути, больше не сделал ничего. Это можно подвести под закон наименьшего сопротивления, если бы номеров «Мэнтенан» не оказалось более чем достаточно, чтобы Краван занял почетное место в истории литературы.

В одном из выпусков он сообщил читателям, что Аполлинер – еврей. Аполлинер заглотил наживку и отправил в журнал возмущенное письмо. Тогда Краван послал ему письменные извинения, возможно уже зная, что вот-вот отбудет в Мексику, где бесследно исчезнет.

Когда человек знает, что скоро исчезнет, он не утруждает себя чрезмерной вежливостью по отношению к тому, кого ненавидит всеми фибрами души.

«Хотя я вовсе не боюсь булатного клинка вояки Аполлинера, – написал он в последнем номере „Мэнтенан“, – мне просто чуждо самолюбие как таковое, – я готов взять свои слова назад, внести все мыслимые в подлунном мире исправления и заявить, что… господин Аполлинер не еврей, а исправный прихожанин римско-католической церкви. На будущее, чтобы избежать подобных недоразумений, могу добавить, что означенный господин Аполлинер со своим раздувшимся пузом скорее напоминает носорога, нежели жирафа <…>.[38] Еще я хотел бы внести уточнения касательно одной фразы, способной породить недопонимание. Упоминая Мари Лорансен, я говорю, что следовало бы задрать ей юбки и засунуть в некое место некую… на самом деле я хочу сказать, что Мари Лорансен следовало бы задрать юбки и сунуть в ее театр-варьете большую астрономию».

Написав все это, он покинул Париж Отправился в Мексику, где однажды вечером сел в лодку, пообещав вернуться через несколько часов, после чего никто и никогда его больше не видел. Тела Кравана тоже не нашли.

Что касается Харта Крейна, то надо сразу же пояснить, что родился он в штате Огайо, был сыном богатого промышленника,

в детстве очень тяжело пережил развод родителей и в результате глубокой душевной травмы всю жизнь находился на грани безумия.

Единственный выход из драматической ситуации он видел в поэзии и на какое-то время целиком посвятил себя чтению стихов, стали даже говорить, будто он прочел всю мировую поэзию. Вероятно, это и воспитало ту предельную требовательность, с какой он относился к себе самому, когда пробил час и он попробовал писать стихи. Его сильно огорчил культурный пессимизм, обнаруженный в «Бесплодной земле» Т. С. Элиота. Крейн считал, что это заведет мировую поэзию в тупик. А ведь именно в поэзии он нашел для себя единственный путь для бегства и спасения от мучительных переживаний.

Он написал «Мост» – эпическую поэму, заслужившую единодушные хвалы, но автора, учитывая высокую планку, им для себя поставленную, она не удовлетворила, он полагал, что способен сделать в поэзии гораздо больше. Тогда-то он и задумал путешествие в Мексику, чтобы там написать другую эпическую поэму – вроде «Моста», но много глубже и значительнее. Темой он выбрал историю Моктесумы. Работа над образом правителя ацтеков (поэт очень скоро пришел к убеждению, что образ этот неохватен, слишком грандиозен и совершенно недоступен его пониманию) в конце концов спровоцировала серьезное душевное расстройство, помешавшее продолжать заниматься поэмой. Крейн утвердился в мысли – как и Кафка несколькими годами раньше, хотя Крейн этого не знал, – что единственное, о чем можно писать, это о вещах тягостных и мучительных; и решил для себя, что писать можно лишь об основополагающей невозможности писать.

И вот однажды он сел в Веракрусе на корабль, который отправлялся в Новый Орлеан. Это путешествие означало для него отказ от поэзии. До Нового Орлеана он так и не добрался – исчез в водах Мексиканского залива. Последним его видел Джон Мартин, коммерсант из Небраски, который беседовал с поэтом на палубе о чем-то вполне банальном, пока Крейн не упомянул Моктесуму – и тотчас на лице его мелькнуло беспокойство, словно он вдруг почувствовал себя униженным. Крейн попытался скрыть внезапную смену настроения и быстро перешел на другую тему, спросив, на самом ли деле существуют два Новых Орлеана.

– Насколько мне известно, – принялся объяснять Мартин, – есть современный город и старый.

– Я поеду в современный, чтобы оттуда шагнуть в прошлое, – сказал Крейн.

– Вам так нравится прошлое, господин Крейн?

Но Крейн на вопрос не ответил. Лишь еще сильнее помрачнел и удалился. Мартин между тем решил, что, если снова встретит его на палубе, повторит свой вопрос о том, нравится ли ему прошлое. Но больше он его не видел, да и никто никогда больше не видел Крейна – тот исчез в водах залива. Когда корабль бросил якорь в Новом Орлеане, поэта на борту уже не было, так что даже искусством отрицания он больше не мог заниматься.

13) С тех пор как я начал работать над заметками без текста, в качестве постоянного шумового фона мне слышатся слова Хиля де Биедмы.[39] Надо признаться, они вносят еще большую путаницу в лабиринт Нет: «Пожалуй, следовало бы добавить кое-что еще на эту тему – об отказе писать. Многие меня о сем предмете спрашивают, да я и сам себя спрашиваю. А заданный вопрос – почему я не пишу? – неизбежно перетекает в куда более неприятную загадку: а почему я, собственно, писал? В конце концов, самое естественное из всех занятий – чтение. У меня наготове два варианта ответа. Во-первых, что моя поэзия сводилась – хотя сам я того не сознавал – к попытке придумать себе новую личность; а когда она была придумана и принята мною, мне уже незачем было в каждом стихотворении, за которое я брался, выворачивать душу наизнанку, а ведь прежде именно это и вдохновляло меня. Во-вторых, мне открылось собственное заблуждение: я думал, что хочу быть поэтом, а в глубине души хотел быть поэмой. Чего в определенной мере, в самой дурной мере, и добился. Но, как и положено всякой посредственной поэме, теперь я утратил внутреннюю свободу и олицетворяю собой внутреннюю зависимость от ужасного тирана – Большого Брата, не знающего ни сна, ни отдыха, бессонного, всезнающего и вездесущего: от Я, которое является наполовину Калибаном, наполовину Нарциссом; и особенно я боюсь его, когда он начинает допытываться, встав у открытой балконной двери, а что, интересно знать, делает парень 1950 года рождения в таком ничем не примечательном году, как нынешний? „All the rest is silence“.[40]

14) Я отдал бы все на свете, лишь бы иметь такую же немыслимую библиотеку, какая была у Алонсо Кихано или у капитана Немо. Все книги из двух этих библиотек – зияние в мировой литературе, как и книги из Александрийской библиотеки, те самые сорок тысяч, которые погибли во время пожара, устроенного Юлием Цезарем. Говорят, что мудрец Птолемей задумал направить из Александрии письмо ко всем «правителям и владыкам земли» с просьбой «без колебаний»

посылать ему произведения любого жанра, написанные «поэтами и прозаиками, риторами или софистами, врачами и пророками, историками и всеми прочими». Известно также, что Птолемей отдал приказ снимать копии с любых книг, какие только найдутся на кораблях, заходящих в Александрию, – иначе говоря, оригиналы присваивались, а владельцам возвращались копии. Фонд этот позднее назвали «корабельным».

И все это исчезло. Вероятно, огонь – судьба всех библиотек Но, несмотря на гибель стольких книг, они не обратились в чистое ничто, нет, совсем наоборот, они образовали некое зияние в мировой литературе, как и рыцарские романы, собранные Алонсо Кихано, или таинственные философские трактаты из подводной библиотеки капитана Немо, ведь книги Дон Кихота и капитана Немо – это «корабельный фонд» самого сокровенного нашего воображения, как и все те книги, которые Блез Сандрар[41] собирался включить в том, о котором долгое время размышлял и который почти что начал составлять: «Библиография: книги, никогда не опубликованные и даже не написанные».

К числу библиотек-призраков относится библиотека Бротигана (Берлингтон, США). Правда, она-то существует в действительности, и ее можно посетить, когда вам заблагорассудится. Библиотека носит имя Ричарда Бротигана, писателя американского андеграунда, автора таких книг, как «Аборт», «Вильяр и его трофеи игры в кегли» и «Ловля форели в Америке».

Библиотека Бротигана владеет исключительно рукописями – каждая была когда-то предложена издателям, отвергнута и потому никогда не увидела свет. Иначе говоря, в этой библиотеке хранятся только книги-выкидыши. Если кто располагает такого рода рукописями и желает послать их в Библиотеку направления Нет – то есть в библиотеку Бротигана, – следует адресовать их в штат Вермонт, в Берлингтон (Соединенные Штаты Америки). По моим – вполне достоверным – сведениям, ни одну рукопись там не отклоняют, наоборот, их хранят и демонстрируют посетителям с удовольствием и величайшим почтением.

15) В середине семидесятых годов я работал в Париже и с тех пор храню в душе неподвластное времени воспоминание о Марии Лиме Мендес, а также о весьма необычной разновидности синдрома Бартлби, которым она страдала. Болезнь парализовала ее, сковала страхом.

Я влюбился в Марию, как никогда в жизни ни в кого не влюблялся, но она не разделяла моих чувств и относилась ко мне всего лишь как к товарищу по работе (мы с ней были коллегами).

Отец Марии Лимы Мендес был кубинцем, мать – португалкой, и Мария очень гордилась таким смешением кровей.

– Получилось нечто среднее между соном и фадо,[42] – часто повторяла она с чуть печальной улыбкой.

К тому времени, когда я начал работать на «Радио Франс интернасьональ» и познакомился с Марией, она уже три года жила в Париже, а до этого обитала поочередно то в Гаване, то в Коимбре. Мария была прелестна, она была потрясающе красива – такими бывают только метиски. И еще она хотела стать писательницей.

– Литератором, – непременно поправляла она с неотразимым кубинским очарованием, на которое падала тень фадо.

И то, что я сейчас скажу, объясняется вовсе не моей влюбленностью: за всю свою жизнь я редко встречал таких умных людей, как Мария Лима Мендес. И таких талантливых, само собой разумеется, столь щедро наделенных литературным талантом – природа одарила ее волшебным воображением и умением сочинять истории. Кубинское остроумие и португальская печаль в чистом виде. Ну скажите, что могло помешать ей осуществить свою мечту и стать «литератором»?

Когда я впервые увидел Марию в коридорах «Радио Франс», она уже была всерьез touchée[43] синдромом Бартлби – той тягой к отрицанию, которая едва заметно начала подталкивать ее к полному творческому параличу.

– Болезнь, – говорила она. – Это Болезнь.

А корни Болезни следовало искать, по мнению Марии, в неудержимом и повсеместном наступлении «шозизма»[44] – слово это тогда звучало для меня загадочно.

– «Шозизма», Мария?

– Да, – отвечала она, кивая головой, а потом принималась рассказывать, как в начале семидесятых приехала в Париж, как обосновалась в Латинском квартале, теша себя надеждой, что само это место поможет ей сделаться «литератором». Она, разумеется, отлично знала, что там жили несколько поколений латиноамериканских писателей, не только жили, но и нашли идеальные условия для занятий литературой. Мария цитировала Северо Сардуя,[45] говорившего, что «с начала века наши писатели эмигрировали не во Францию, не в Париж, а в Латинский квартал и в два-три его кафе».

Мария Лима Мендес часами сидела в кафе «Флора» или в «Дё Маго». И я нередко сопровождал ее туда. Она относилась ко мне с большой деликатностью, обращалась как с другом, но не любила, нет, не любила, хотя испытывала особого рода нежность – из-за моего горба. Мы не раз очень приятно проводили с ней время. И я

часто выслушивал признания такого рода: когда по приезде в Париж она обосновалась в этом районе, то в самое первое время чувствовала, будто присоединилась к некоему клану, вошла в некий избранный круг, словно бы вступила в тайный орден и приняла устав общины, согласилась носить ее клеймо – алкоголя, разлуки и молчания – высшие знаки отличия литературного квартала и двух-трех расположенных там кафе.

– А почему разлуки и молчания, Мария?

Разлуки и молчания, объяснила она однажды, потому что не раз на нее накатывала тоска по Кубе, по шуму Карибского моря, по сладости гуайявы, по лиловой тени хакаранды, по сиестам под сенью красноватого фламбойяна, а главное, по голосу Селии Крус,[46] по знакомым голосам из детства и праздников.

Несмотря на разлуку и молчание, Париж поначалу был для нее сплошным праздником. Но вступление в круг избранных и посвящение в тайный орден обернулись драмой, потому что в жизни Марии появилась Болезнь, которая и помешала ей стать «литератором».

На первой стадии Болезнь имела конкретное название – «шозизм».

– Как ты сказала, Мария? «Шозизм»?

Да, виной всему была не босанова, а «шозизм». Когда Мария в начале семидесятых поселилась в квартале, модно было писать романы без связного сюжета. В моде был «шозизм», то есть скрупулезное описание вещей – стола, стула, точилки для карандашей, чернильницы…

В конце концов она от этого ужасно пострадала. Но тогда новоиспеченная обитательница Латинского квартала не задумывалась о возможных последствиях. Едва устроившись на улице Бонапарта, она сразу принялась за дело, вернее, сразу стала регулярно наведываться в два-три местных кафе и недолго думая начала писать огромный роман – прямо за столиком кафе. Но прежде всего определила собственное место в цепочке, признала некую преемственность. «Я просто обязана быть достойной своих предшественников», – сказала она себе, размышляя о латиноамериканских писателях, которые некогда тоже сидели на террасах тех же кафе, оставив ей в наследство некую основу и некую структуру. «Теперь настал мой черед», – говорила она себе во время самых первых визитов в кафе, где и пустилась в плавание – то есть принялась за первый роман, получивший французское название «Le cafard»,[47] хотя писать она собиралась, разумеется, по-испански.

Начала она очень споро, строго следуя хорошо продуманному плану. Героиня романа, само собой разумеется, имела печальный

облик, сидела на складном стуле – из тех, что выставляются в ряд на берегу, – рядом с пожилыми людьми, молчаливыми, невозмутимыми, созерцающими море. В отличие от неба, море было обычного темно-серого цвета. И оно было спокойно, и волны с умиротворяющим шелестом накатывали на песок

– У меня есть автомобиль, – сказал мужчина, сидевший на соседнем стуле.

– Это Атлантический океан, да? – спросила она.

– Конечно, а что же это еще, по-вашему?

– Я думала, что, может быть, это Бристольский залив.

– Да нет! Вот, посмотрите. – Мужчина достал карту. – Вот здесь Бристольский залив, а вот здесь мы. Это Атлантика.

– Очень серый, – обронила она и попросила у официанта стакан холодной минеральной воды.

До сих пор все у Марии шло отлично, но, начиная с минеральной воды, роман самым трагическим образом забуксовал, потому что ей вдруг пришло в голову, что никак нельзя обойтись без «шозизма», иначе говоря, нельзя не отдать дань моде. И Мария не меньше тридцати страниц посвятила описанию этикетки на бутылке минеральной воды.

Когда она закончила изнурительное описание этикетки и вернулась к мягким волнам, накатывающим на песчаный берег, роман забуксовал, а вернее, развалился, получалась какая-то чушь, и это повергло Марию в такое уныние, что она поспешила с головой окунуться в полученную недавно работу на «Радио Франс». Если бы только это… Она надумала как следует изучить книги, написанные под знаменем «нового романа», который, собственно, и являлся воплощением «шозизма», а в первую очередь проштудировать сочинения Роб-Грийе, хотя его-то Мария и так читала больше других.

Настал день, когда она решила вернуться к своей «Хандре». «Казалось, корабль никуда не движется» – эти слова относились ко второй попытке Марии стать романисткой, но теперь у нее появились новые путы – и она сама прекрасно это сознавала, – она заразилась той страстью, с какой Роб-Грийе боролся со временем или сверх всякой меры цеплялся за банальности.

Хотя что-то ей подсказывало: лучше было бы сделать ставку на сюжет и рассказать историю на старый лад но некая грубая сила мешала двинуться по этому пути и нашептывала, что тогда, мол, на нее будут смотреть как на «отсталую провинциалку». Подобного обвинения Мария боялась больше всего на свете, поэтому в конце концов решила продолжать свой роман в манере Роб-Грийе: «Пристань благодаря закону перспективы казалась более далекой, от главной прямой линии по обе стороны

расходились пучки линий, обозначавших – с четкостью, усиленной утренним светом, – целую серию удлиненных плоскостей-крыльев, то горизонтальных, то вертикальных: балюстрад внушительного парапета…»

И далее в том же духе. Но очень скоро дело опять застопорилось, и сдвинуть роман с места уже не было никакой возможности. Мария снова с головой ушла в работу на радио. Именно в ту пору мы с ней и познакомились. Я ведь тоже чувствовал себя забуксовавшим писателем, хотя по иным, не таким, как у нее, причинам.

Последний удар нанес Марии Лиме Мендес журнал «Тель Кель».

Она увидела для себя спасение в текстах, публикуемых журналом, – шанс снова начать писать и, кроме того, поняла, что делать это можно единственным способом, в единственно правильной манере, «стараясь, – объяснила она мне, – безжалостно расчленять вымысел».

Но вскоре почувствовала, что есть одно весьма серьезное препятствие, мешающее ей писать подобные тексты. Она набралась терпения и принялась изучать, как построены тексты Соллерса, Барта, Кристевой, Плейне и компании,[48] но никак не могла уразуметь, что же именно несли в себе их писания. Хуже того: когда до нее вдруг вроде бы доходил смысл, она ощущала полную неспособность что-либо написать самой, чего раньше с ней никогда не случалось, потому что, в сущности, речь везде шла о том, что писать-то больше не о чем, и не стоит даже заводить разговор о том, что писать-то больше невозможно.

– С чего начать? – спросила меня однажды Мария, когда мы вместе сидели на террасе кафе «Флора».

Меня бросало то в жар, то в холод, я в растерянности молчал, не зная, как ее подбодрить, что сказать.

– Надо с этим делом кончать, и ничего тут не поделаешь, – ответила она сама себе. – Пора ставить точку и забыть о творчестве в любой его форме и о мечтах сделаться автором хоть какого-нибудь текста.

Окончательно добила ее работа Барта, а именно «С чего начать?».

Работа буквально выбила почву у нее из-под ног, лишила последней надежды.

Она отдала мне текст Барта, и я до сих пор его храню.

Барт описывает «затруднение конкретно-практического порядка, простой вопрос, встающий перед каждым, кто приступает к новому делу: *с чего начать?* Казалось бы, это затруднение касается лишь чисто практических шагов, даже

жестов (вопрос в том, какой первый жест мы делаем при встрече с текстом), но, в сущности, именно из него выросла вся современная лингвистика; чтобы преодолеть невыносимую, подавляющую разнородность человеческого языка (такое ощущение как раз и бывает, когда не можешь начать), Соссюр решил выбрать и проследить одну нить из клубка один уровень явлений – уровень смысла; так и была построена *система* языка». [49]

Оказавшись совершенно не способной выбрать такую нить, Мария, которая к тому же была не способна понять, что в точности означают слова «невыносимая, подавляющая разнородность человеческого языка», и, кроме того, не способна – и с каждым разом все безнадежнее – понять, с чего начать, в конце концов замолчала навсегда, продолжая тем не менее – в полном отчаянии, уже совсем ничего не понимая – читать журнал «Тель Кель». И это была настоящая трагедия, потому что Мария была очень умной женщиной и подобной судьбы не заслуживала.

В 1977 году я вернулся в Барселону, и на этом прекратилось наше знакомство с Марией Лимой Мендес. Правда, несколько лет назад я получил известия о ней. Сердце мое затрепетало, из чего я сделал вывод, что все еще не излечился от своей любви. Один из наших парижских коллег встретил ее в Монтевидео, где Мария работала во Франс Пресс. Он дал мне ее телефон. Я позвонил и с ходу спросил, удалось ли ей одолеть свою Болезнь и смогла ли она наконец по-настоящему заняться литературой.

– Нет, дорогой, – ответила она. – Слишком крепко засело у меня в душе «невозможное начало» – и ничего тут уже не попишешь.

Я спросил, знает ли она, что в 1984 году вышла книга под названием «Возвращение зеркала», где сообщается: «новый роман» родился как своего рода розыгрыш. Я объяснил ей, что эта книга, развенчивающая миф, написана самим Роб-Грийе, а затем его слова подтвердил и Ролан Барт. Я рассказал ей, что приверженцам «нового романа» было нечего на это возразить, потому что автором exposé[50] был сам Роб-Грийе. В книге он описал, с какой легкостью они с Бартом дискредитировали такие понятия, как «автор», «повествование» и «реальность», и еще он заявил, что вся их затея должна восприниматься в одном ряду с «террористическими актами той поры».

– Нет, – ответила мне Мария, и в голосе ее прозвучала прежняя веселость, чуть оттененная печалью, – я этого не знала. Что ж, теперь мне полагалось бы вступить в какое-нибудь общество жертв терроризма. Но в любом случае это уже ничего не меняет. Знаешь, я даже рада, что они оказались аферистами, это

их полностью оправдывает, мне ведь вообще безумно нравятся всякие надувательства в искусстве. К тому же себя-то вряд ли стоит обманывать, Марсело. Если бы я даже очень захотела, я бы все равно ничего не смогла написать.

Видимо, я уже тогда замыслил эти свои заметки о писателях направления Нет, поэтому при последнем нашем с ней разговоре – около года назад – опять коснулся той же темы.

– Но ведь теперь исчезли технические и идеологические лозунги объективизма и прочие глупости, – заметил я не без сарказма. – Почему бы тебе не вернуться к своей «Хандре» или не начать другой роман, где ты могла бы снова заняться сюжетом?

– Нет, дорогой, – ответила она. – Мне уже не сдвинуться с места, я ведь по-прежнему не знаю, с чего начать…

– Но, Мария…

– И никаких Марий! Теперь меня зовут Виолет Деварие. Я никогда не напишу ни одного романа, зато имя у меня – как у настоящей писательницы.

16) В последнее время происходит нечто странное: кажется, будто писатели направления Нет сами плывут в мои сети. Вечером я пребывал в самом безмятежном состоянии духа и одним глазом смотрел телевизор, но тут на канале BTV я наткнулся на передачу, посвященную поэту по имени Феррер Лерин,[51] которому сейчас лет пятьдесят пять и который в ранней юности жил в Барселоне, где и подружился с начинающими тогда поэтами Пере Жимферрером и Феликсом де Асуа.[52] Сам Лерин в те же годы написал несколько очень смелых и даже бунтарских стихотворений, о чем в передаче рассказывали Асуа и Жимферрер, но в конце шестидесятых вдруг бросил поэзию и отправился жить в Хаку, что в Уэске, – городок в полном смысле слова провинциальный, к тому же представляющий собой нечто вроде военного гарнизона. Думаю, не покинь он столь неожиданно Барселону, попал бы в антологию «Девять новейших» Кастельета.[53] Но он уехал в Хаку, где и живет вот уже тридцать лет, с увлечением изучая грифов. Иначе говоря, он стал грифологом. Я сразу вспомнил австрийского писателя Франца Блея,[54] который составил своего рода бестиарий, посвященный современным ему литераторам. Феррер Лерин – известный специалист по птицам, изучает грифов, а еще, наверное, современных поэтов, которых в большинстве случаев также можно назвать грифами. Феррер Лерин изучает птиц, которые питаются мертвечиной – поэзией. И его судьба представляется мне не менее замечательной, чем судьба Рембо.

17) Сегодня 17 июля, два часа дня, я слушаю музыку Чета Бейкера, моего любимого исполнителя. Утром, бреясь, я взглянул в зеркало и не узнал себя. Полное одиночество, в котором я прожил последние дни, совершенно преобразило меня, я стал другим человеком. И тем не менее мне доставляет ни с чем не сравнимое удовольствие ощущение собственной ненормальности, неправильности или, если угодно, уродства, ведь я чувствую себя существом, отдалившимся от прочих. Я нахожу особого рода наслаждение в собственной нелюдимости, в своих жизненных неудачах, в игре, правилами которой мне навязана роль героя-бунтаря – отрицателя литературы (иначе говоря, в игре, где сам я уподобляюсь главным персонажам своих же комментариев без текста), мне нравится наблюдать за жизнью, выискивая доказательства того, что она, бедная, лишена собственной жизни.

Я глянул в зеркало и не узнал себя. Затем я принялся раздумывать над утверждением Бодлера, что настоящим героем является лишь тот, кто сам себя развлекает. Я снова посмотрел в зеркало и заметил в себе некоторое сходство с Уоттом, героем-одиночкой, придуманным Беккетом.[55] Меня, как и Уотта, можно было бы описать следующим образом. Автобус останавливается перед тремя мерзкими стариками, которые пялятся на него, сидя на уличной скамейке. Автобус трогается с места. «Смотри-ка (говорит один из них), кто-то оставил кучу тряпья». – «Нет (говорит второй), это упало ведро с мусором». – «Ничего подобного (говорит третий), это пачка старых газет, которую кто-то сюда швырнул». И тут куча хлама начинает шевелиться, потом двигается в их сторону и очень грубо просит подвинуться, чтобы тоже сесть на скамейку. Это Уотт.

Не знаю, не знаю, так ли уж хорошо, что я пишу, превратившись в кучу хлама. Не знаю. Меня мучат страшные сомнения. Наверное, пора бы и прервать это слишком уж одинокое существование. Надо поговорить хотя бы с Хуаном. Надо позвонить ему и попросить, чтобы он повторил свои рассуждения о том, что после Музиля уже ничего больше не существует. Меня мучат страшные сомнения. Единственное, в чем я вдруг почувствовал твердую уверенность, это что мне просто необходимо сменить имя и впредь зваться Квази-Уоттом. Хотя… Сегодня я говорю одно, завтра другое, какая разница… Говорить значит выдумывать. Иногда получается ложь, иногда правда. Нет, мы ничего не выдумываем, нам это только кажется, а на самом деле мы всего лишь через пень-колоду произносим когда-то вызубренный и благополучно забытый урок, жалкие остатки школьных заданий. Жизнь без слез – какую мы, собственно, и оплакиваем. Все к черту!

Я – всего лишь голос, записанный на бумагу, по сути лишенный как личной, так и социальной жизни, я – голос, который швыряет слова, и они мало-помалу – слово за словом – составляют долгую историю той тени, которую Бартлби отбросил на историю современной литературы. Я – Квази-Уотт, я – всего лишь поток речи. Никогда не пробудил я ни в ком страсти, тем более не пробудить мне ее теперь, став всего лишь голосом. Я – Квази-Уотт. Я позволяю своим словам сказать, что они вовсе не мои, я – слово, которое они произносят, но произносят впустую. Я – Квази-Уотт и за всю жизнь познал только три вещи: невозможность писать, возможность писать и одиночество, физическое, разумеется, которое сейчас столь для меня важно. И вдруг я услышал, как кто-то говорит мне:

– Квази-Уотт, ты меня слышишь?

– Кто здесь?

– Хватит стонать и причитать. Почему бы тебе не вспомнить, например, о том, что случилось с Жозефом Жубером?

Я оглядываюсь по сторонам и никого не вижу, потом говорю призраку, что готов исполнить его повеление, и сразу начинаю хохотать – итак, я развлекаюсь в одиночестве, как и подобает настоящему герою.

18) Жозеф Жубер родился в Монтиньяке в 1754 году и умер в возрасте семидесяти лет. Ни одной книги он не написал. Только все приготовлялся и ждал, пока сложатся подходящие для того условия. Но так и не дождался. А потом он и вовсе забыл о своем прежнем намерении.

Именно в ожидании – или поиске – благоприятных обстоятельств, которые позволили бы ему написать книгу, Жубер обнаружил тот чудесный мир, по которому можно бесконечно блуждать, не сочиняя никаких книг. Он, по сути, врос в это ожидание, пустил в нем корни. По словам Бланшо,[56] именно то, чего искал Жубер, – источник литературного творчества, пространство, в котором можно писать, свет, который сфокусирован в этом пространстве, – все это потребовало от него нужного состояния духа, укрепило такое состояние, сделавшее его не способньш на заурядный литературный труд, иначе говоря, вообще отвратило от занятий литературой.

Жубера можно назвать одним из первых в ряду по-настоящему современных писателей: он отдавал предпочтение центру круга, а не всей его площади, пожертвовал результатом ради самого процесса поиска условий для его достижения, он не писал, чтобы добавить очередную книгу к предыдущей, нет, ему хотелось попасть в точку, откуда, как он полагал, брали начало

абсолютно все книги, – ведь если очутиться в этой точке, отпадет и надобность их писать.

Вот ведь что любопытно: Жубер не написал ни одной книги, хотя с юных лет его привлекало и волновало только то, что пишется, вернее – сам процесс писания. С юных лет его больше всего привлекал мир книг, которые еще только будут написаны. В молодости он был близок с Дидро, чуть позднее – с Ретифом де ла Бретонном. Оба оказались плодовитыми авторами. В зрелые годы он дружил со многими знаменитыми писателями и жил, с головой окунувшись в мир литературы; друзья, зная цену его огромному таланту, настойчиво советовали ему поскорее нарушить молчание.

Рассказывают, будто Шатобриан, имевший на Жубера большое влияние, однажды подошел к нему и, чуть перефразировав Шекспира, сказал:

– Изволь потребовать от плодовитого писателя, который таится в тебе, чтобы он отрешился от снедающих его сомнений и предрассудков. Ты сделаешь это?

К той поре Жубер уже блуждал в поисках источника, из которого рождаются все на свете книги, и уже пришел к убеждению, что, найди он сей источник, это раз и навсегда избавит его от необходимости писать книгу самому.

– Нет, пока я не готов это сделать, – ответил он Шатобриану, – пока я еще не отыскал вожделенный источник Да только дело в том, что, отыскав его, я обрету куда больше оснований, чтобы и вовсе не браться за произведение, которого ты от меня требуешь.

Пока он занимался поиском, наслаждался и тешил себя блужданиями, он вел тайный дневник, исключительно интимного свойства, не собираясь его публиковать. Друзья поступили с Жубером не слишком красиво – после его кончины они приняли сомнительное решение напечатать дневник.

Говорилось, будто Жубер так и не написал книги, которой все с нетерпением от него ждали, ибо вполне довольствовался дневником. Мне подобные толкования кажутся несусветной глупостью. Вряд ли Жубер обманывался, вряд ли дневник сполна утолял его амбиции. Страницы дневника лишь давали место, где можно выплеснуть жалобы, описать те превратности, с которыми он сталкивался, ведя поиски источника литературы.

В дневнике встречаются бесценные строки – например, когда Жубер, перешагнув порог сорокапятилетия, пишет: «Но в чем же на самом-то деле состоит суть моего искусства? Какую цель оно преследует? Чего хочу достичь, занимаясь им? Неужели просто писать и знать, что меня читают? Неужели речь идет о подобной

форме тщеславия? Этого ли желаю? Вот что я должен втайне от других и тщательнейшим образом исследовать – чтобы наконец-то понять».

К своим потаенным и дотошным исканиям он относился с удивительным здравомыслием и ни разу не усомнился в том, что, даже оставаясь автором без книг и писателем без написанных текстов, целиком и полностью принадлежит территории искусства: «Мое место за границами вещей мирских – в пространстве чистого искусства».

Он не раз выказывал твердое убеждение, что всего себя без остатка посвятил самому главному и самому важному для искусства – важнее любого произведения – делу: «Человек должен уподобиться искусству, не уподобляясь никакому произведению».

Что же представляла из себя эта самая главная и самая важная задача? Жуберу явно не пришлось бы по вкусу, если бы кто-то вдруг взял да и заявил, что знает, в чем она заключается. Почему? Потому что Жубер был уверен: он ищет нечто ему самому неведомое – вот откуда проистекают превратности поисков, а также счастливые мгновения открытий, посещающих заблудшего мыслителя. Жубер писал в дневнике: «Но как искать там, где должно, ежели неведомо даже то, чего ты ищешь? Так бывает всегда, когда человек выстраивает, создает себя. К счастью, именно блуждая по неведомым тропам, делают многие открытия, совершают счастливые находки».

Жубер познал счастье искусства блужданий, основателем которого его, возможно, и следует считать.

Читая рассуждения Жубера о том, что он и сам не до конца понимает, в чем смысл его странных блужданий, я вспоминаю Дьёрдя Лукача. Венгерский философ сидел в окружении учеников и выслушивал одну за другой хвалы, возносимые его работам. Лукачу это надоело, и он прервал славословия: «Хорошо, хорошо, но мне кажется, я не услышал главного». – «А что вы считаете главным?» – спросили удивленные ученики. На что тот ответил: «Проблема в том, что я сам этого не знаю». Жубер задался вопросом, как вести поиск в должном месте, если не знаешь даже, что ищешь, и в дневнике размышляет о трудностях, возникших перед ним, когда ему понадобилось отыскать прибежище – либо мало-мальски пригодное пространство – для своих идей:

«Мои идеи! Каких трудов мне стоит возвести здание, куда можно было бы их поселить!»

Подходящее обиталище для них он наверняка рисовал себе в виде собора, который заслонит собой весь небосвод. Неосуществимая книга. Жубер предвосхищает идеалы Малларме: «Наверное, было бы соблазнительно, а для Жубера такая

фантазия была бы и почетна, – пишет Бланшо, – увидеть в нем первое, не запечатленное на бумаге издание поэмы „Бросок костей никогда не исключает случайность“, о которой Валери сказал, что она „наконец-то возвысила страницу до мощи звездного неба“.

Мечтания Жубера роднит с поэмой, написанной век спустя, особого рода предчувствие или потребность – ведь и Жубер и Малларме испытывали желание заменить привычное чтение, при котором положено двигаться от части к части, явлением некоего одновременного слова, в котором все будет сказано сразу и предельно ясно, подобно вспышке – если воспользоваться выражением Жубера, – «всеобъемлющей, умиротворяющей, сокровенной и, наконец, неизменной».

Итак, Жозеф Жубер всю жизнь искал книгу, которую так и не написал, хотя, если вглядеться попристальнее, мы увидим: он написал эту книгу, неведомо для себя, уже в силу того, что *думал* ее написать.

19) Я проснулся очень рано и, готовя себе завтрак и размышляя обо всех тех людях, которые не пишут, вдруг понял, что на самом-то деле девяносто девять процентов человечества предпочитает – совершенно в духе Бартлби – «отказаться», то есть предпочитает ничего не писать.

Судя по всему, эта сногсшибательная цифра в буквальном смысле вывела меня из душевного равновесия. Я занервничал и принялся делать разные телодвижения и жесты, какие иногда делал Кафка: ощупывал себя, потирал руки, хватался за голову, валился на пол, прыгал, подкидывал вверх или ловил что-то незримое…

Вспомнив Кафку, я вспомнил и Голодаря – героя одного из его рассказов,[57] который категорически отказывался принимать пищу, потому что вынужден был голодать – не мог без этого обойтись. Я размышлял над тем местом, когда инспектор спросил его, а почему, собственно, он не может без этого обойтись, а Голодарь поднял голову и сказал инспектору на ухо, чтобы тот получше расслышал, что не может не голодать, потому что ему до сих пор не удалось найти еду по вкусу.

И на память мне пришел еще один художник направления Нет, тоже из рассказа Кафки.[58] Я подумал о воздушном гимнасте, который избегал касаться ногами пола и поэтому день и ночь проводил на трапеции, отказываясь спуститься вниз; иначе говоря, он двадцать четыре часа в сутки сидел наверху – напомню кстати, что Бартлби никогда не покидал свою контору, даже по воскресеньям.

Я вдруг решил, что хватит думать об этих столь очевидных представителях направления Нет. Но все равно ничуть не успокоился, что-то продолжало меня грызть. И я сказал себе: видимо, мне просто необходимо проветриться, видимо, мне стало мало дежурного обмена приветствиями с консьержкой, разговоров о погоде с киоскером или отрывистого «нет» на вопрос кассира в супермаркете, есть ли у меня кредитная карта.

Мне пришло в голову, что хорошо было бы побороть свою извечную застенчивость и провести небольшой опрос среди самых обычных людей, чтобы выяснить, кто из них и почему не пишет и какой «дядя Селерино» припасен у каждого.

Итак, около полудня я стоял у газетного киоска, расположенного на ближайшем от моего дома углу. Какая-то женщина рассматривала суперобложку книги Росы Монтеро.[59] Я шагнул к ней и после короткого вступления – чтобы наладить контакт и завоевать доверие – огорошил вопросом:

– А сами вы почему не пишете?

Женщинам порой свойственна поразительная логика. Эта глянула на меня с удивлением, потом улыбнулась и сказала:

– Вот это мне нравится! Ну-ка, скажите сами, а почему, собственно, я должна писать?

Киоскер слышал наш разговор и, когда женщина удалилась, подмигнул мне:

– А вы времени даром не теряете!

Меня разозлил его одобрительный взгляд. Поэтому я решил и его тоже включить в круг опрашиваемых и задал тот же вопрос

– Почему вы не пишете?

– Я предпочитаю книги продавать, – был ответ.

– Это легче, да? – спросил я, начиная заводиться.

– Не в том дело. Мне, если угодно и если хотите знать правду, больше нравилось бы писать по-китайски, я люблю складывать цифры, зарабатывать деньги.

От такого признания я опешил:

– Что вы имеете в виду?

– А вот что: родись я в Китае, мне и вовсе не было бы нужды писать. Китайцы, они ведь настоящие мудрецы, рисуют свои буквы в столбик – сверху вниз, как будто для того, чтобы потом было проще подсчитать сумму написанного.

Ему удалось-таки вывести меня из терпения. Да еще жена, стоявшая рядом, расхохоталась над шуткой мужа. В отместку я купил у них на одну газету меньше, чем обычно, а потом решил и ужены тоже поинтересоваться, почему она не пишет.

Она с задумчивым видом помолчала, и у меня забрезжила надежда на то, что ее ответ окажется более вразумительным.

Наконец она вымолвила:

– Потому что не умею.

– Не умеете что?

– Писать.

Тут мне окончательно расхотелось продолжать свои опросы. Что ж, отложим до завтрашнего дня. Вернувшись домой, я обнаружил в одной из газет удивительные заявления Бернардо Ачаги:[60] баскский писатель без лишнего лукавства так прямо и признавался, что писать ему неохота: «После двадцати пяти лет, проведенных в седле, как выражаются у нас певцы, все труднее найти в себе охоту писать».

Ага, значит, у Ачаги появились первые симптомы болезни Бартлби. «Не так давно, – развивал он свою мысль, – один приятель сказал мне, что сегодня, чтобы быть писателем, надо иметь не столько воображение, сколько физическую силу». Слишком много, на его взгляд, конференций, интервью, лекций и презентаций приходится выдерживать. Сегодня строго просчитывается, как часто писатель должен появляться на публике или мелькать в прессе и на телеэкранах. «Раньше, – продолжает он, – все это тоже было, но в меру, а сейчас стало играть первостепенную роль. Я чувствую, как все вокруг меняется, сама обстановка меняется. Вижу, как исчезает определенный тип авторов – таких, как Леопольдо Панеро,[61] которые прежде могли претендовать на место в своего рода Салоне Независимых. Изменилась также и форма, в какой рекламируется литература. Изменились литературные премии – теперь это чистое издевательство и сплошной обман».

Поэтому Ачага решил написать еще одну, последнюю, книгу и уйти. И в таком финале не видит особого для себя драматизма. «Я не слишком огорчен – это нормальная реакция на перемены». Под занавес он сообщил, что снова будет носить прежнее имя – Хосеб Ирасу, которое он сменил на псевдоним Бернардо Ачага.

Меня восхитило бунтарство Ачаги, которым на самом-то деле пронизано заявление о скором уходе из литературы. И я вспомнил Альбера Камю. «Что такое бунтующий человек? Это человек, который говорит нет».

Потом я принялся размышлять над таким явлением, как смена имени, и вспомнил слова Канетти, который говорил, что страх заставляет нас выдумывать имена – это помогает отвлечься. Клаудио Магрис,[62] комментируя мысль Канетти, добавляет, что отсюда же вытекает и объяснение того, почему мы, путешествуя, читаем и записываем названия станций, оставляемых позади, – нам просто-напросто хочется двигаться вперед, чувствуя некоторое облегчение, удовлетворение такими вот разметкой и

ритмом пустоты.

Эндерби, герой Энтони Бёрджесса,[63] путешествует, записывая названия станций, и в конце концов попадает в клинику для душевнобольных, где курс лечения предполагает смену имени, так как, по словам психиатра, «Эндерби – это имя затянувшегося отрочества».

Я тоже забавы ради придумываю себе имена. И с тех пор, как меня зовут Квази-Уотт, живу спокойнее. Хотя внутреннее возбуждение от этого не спадает.

20) Я вообразил, будто мне наконец-то написал Дерен. На самом деле автор «Литературных затмений» так и не удостоил меня ответом, поэтому я решил сам себе ответить – от лица Дерена.

> *Дорогой друг!*
>
> *У меня создалось впечатление, что Вам хочется получить мое благословение, хотя Вы позаимствовали мою мысль, решив написать об авторах, которые отреклись от писательства. Я ведь верно понял, правда? Ладно уж, бог с Вами. Если Вы боитесь, что я стану протестовать против столь откровенного плагиата, то успокойтесь: когда Ваша книга будет напечатана, я сделаю вид, будто Вы ловко выторговали мое молчание. К слову сказать, я даже проникся к Вам симпатией – до такой степени, что готов подарить бартлби, которого явно не хватает в Вашей коллекции.*
>
> *Включите в свою книгу Марселя Дюшана.*
>
> *У Дюшана, как и у Вас, было плоховато с собственными идеями. Однажды в Париже художник Наум Габо спросил его в лоб, почему тот бросил живопись. «Mais que voulez-vous? – ответил Дюшан, разводя руками. – Je n'ai plus d'idŭes» («Что вы хотите? У меня нет больше идей»).*
>
> *Со временем он научился отвечать уклончивее и витиеватее, но, думаю, эти слова больше всего похожи на правду. После «Большого стекла» Дюшан остался без идей и, не желая повторяться, вообще бросил живопись.*
>
> *Жизнь Дюшана – лучшее из его произведений. Он очень быстро оставил живопись и с головой окунулся в рискованную авантюру, объявив искусство «умственной вещью» в духе Леонардо да Винчи. Он хотел непременно поставить искусство на службу разуму, в результате именно это его устремление – плюс блестящее владение*

языком, везение, оптика, фильмы и в первую очередь его знаменитые реди-мейд – мало-помалу расшатали основы пятисотлетнего европейского искусства, полностью его преобразив.

Дюшан больше пятидесяти лет не брался за кисть, предпочитая играть в шахматы. Разве это не поразительно?

Разумеется, Вы отлично знаете, кто такой Дюшан, и все же позвольте, воспользовавшись случаем, напомнить Вам его писательские заслуги, позвольте рассказать, что Дюшан помог Кэтрин Дрейер[64] организовать частный музей современного искусства «Анонимное общество», подсказывал ей, какие произведения следует приобрести для своей коллекции. И когда в сороковые годы возникли планы подарить собрание Йельскому университету, Дюшан написал тридцать три критико-биографических очерка о художниках – от Архипенко до Жака Вийона, каждому посвящена одна страница.

Роджер Шаттук[65] писал, что, если бы Дюшану вздумалось включить туда также страницу, посвященную себе самому – как художнику, представленному в собрании Дрейер (а такое решение было бы вполне оправданным), он почти наверняка в этой заметке ловко перемешал бы, как и в прочих, правду с вымыслом. По мнению Роджера Шаттука, Дюшан мог бы написать нечто в таком вот духе:

«Участник шахматных турниров и неровный художник, Марсель Дюшан родился во Франции в 1887 году и умер, будучи гражданином США, в 1968-м. Он делил свое время между двумя странами и в обеих чувствовал себя как дома. На нью-йоркской „Арсенальной выставке“ в 1913 году его „Обнаженная, спускающаяся с лестницы“ позабавила, но и покоробила газетчиков – короче, вызвала скандал, который сделал художника в возрасте двадцати шести лет знаменитым in absentia,[66] поэтому он и перебрался в 1915 году в США. Четыре года спустя он покинул Нью-Йорк и практически целиком посвятил себя шахматам – вплоть до 1954-го. Именно тогда группа молодых художников и музейщиков из разных стран открыли для себя Дюшана и его творения. В 1942 году он снова поселился в Нью-Йорке, а последнее десятилетие жизни в этом городе (1958–1968) вернуло Дюшану славу и почет».

Включите Дюшана в свою книгу про тень Бартлби.

Дюшан лично водил знакомство с этой тенью, мало того, он сотворил ее собственными руками. Пьер Кабанн[67] в книге, составленной из его бесед с Дюшаном, спрашивает, занимался ли тот хоть какой-нибудь творческой деятельностью в течение двадцати лет, проведенных в Кадакесе. Дюшан отвечает, что да, занимался, он каждый год чинил навес над террасой, дававший ему тень. Дюшан всегда предпочитал оставаться в тени. Я очень высоко его ценю, и, кроме того, этот человек приносит удачу, включите его в свой труд, посвященный направлению Нет. А больше всего меня восхищает в Дюшане то, что он был великим обманщиком.

Вечно Ваш
Дерен.

21) Мы научились уважать обманщиков. В набросках для так и не написанного предисловия к «Цветам зла» Бодлер советовал художнику не раскрывать своих секретов, но свой собственный раскрыл: «Разве мы показываем публике, порой ошеломленной, порой безразличной, как действуют наши приемы? Разве объясняем суть всех этих мелких поправок и неожиданных вариантов или то, каким образом наши самые искренние порывы перемешиваются с ташками и шарлатанством, без которых не может обойтись амальгама произведения?»

В приведенном отрывке слово «шарлатанство» звучит едва ли не как синоним «воображения». Лучший роман из посвященных шарлатанству и рисующих портрет обманщика – это «Мошенник» (1857) Германа Мелвилла, великого вдохновителя – с самого часа рождения Бартлби – извилистых лабиринтов Нет.

Мелвилл в «Мошеннике» искренне восхищается теми представителями рода человеческого, которые способны преображаться, надевая на себя разные личины. У Мелвилла иностранец, плывущий на речном судне, затеял шутку, вполне достойную Дюшана (Дюшан был шутником и обожал чисто словесные фантазии, хотя происходило это отчасти именно потому, что он не слишком доверял словам, превыше всего ценил и любил Жарри, основателя патафизики, а также великого Реймона Русселя[68]), он подшучивает над пассажирами и читателями, прикрепив рядом с капитанской кабиной объявление с обещанием вознаграждения за поимку таинственного мошенника, якобы только что прибывшего с Востока, в своем роде гения, хотя не пояснялось, в чем именно состоит его искусство.

Никто так и не сумел поймать странного мошенника, придуманного Мелвиллом, как никому никогда не удалось

уличить во лжи Дюшана, человека, который не верил в слова: «Слова совершенно бессильны что-либо выразить. Как только мы начинаем переливать наши мысли в слова и фразы, все летит к черту». Никто и никогда не схватил за руку великого обманщика Дюшана, его хладнокровно замышленный обман – это вовсе не произведения искусства или не-искусства: Дюшан выиграл пари, сумев облапошить мир искусства, который воздал ему все положенные почести, не заметив фальшивых верительных грамот. Это большой успех. Дюшан сам себе бросил вызов на поле художественной и умственной культуры, к которой принадлежал. Он был выдающимся художником направления Нет, ибо побился об заклад, что сумеет первым достичь финиша, практически ничего не делая, сидя, по сути, сложа руки. И выиграл. И выставил на смех всякого рода мелких мошенников, к которым мир успел так привыкнуть за последнее время, ничтожных мошенников, которые видят награду не в смехе и не в игре под названием Нет, а только лишь в деньгах, сексе, власти или пошлой славе.

Продолжая смеяться, Дюшан под конец жизни взошел на сцену, чтобы сорвать аплодисменты публики, восхищенной тем, насколько гениально и без малейшего труда он обвел вокруг пальца мир искусства. Когда автор «Обнаженной, спускающейся с лестницы» поднимался на сцену, ему не было нужды глядеть на ступеньки. Благодаря долгим и тщательным расчетам великий обманщик прекрасно знал, куда ставить ногу. Он все спланировал заранее – как и положено настоящему гению искусства Нет.

22) Представим себе двух писателей, которые живут в одной стране, но между собой едва знакомы. Первый страдает синдромом Бартлби и отказывается печататься – за последние двадцать три года у него не вышло ни одной книги. А второго – без всякого разумного на то объяснения – неотвязно терзает мысль о том, что первый перестал печататься.

Я имею в виду знаменитого писателя Мигеля Торгу и его поразительную реакцию на болезнь Бартлби, которой страдал поэт Эдмундо Бетанкур.[69] Бетанкур родился в 1899 году, так что 7 августа нынешнего года ему бы исполнилось сто лет, изучал юриспруденцию в Коимбре; здесь же прославился как исполнитель фадо, что, разумеется, оказало ему дурную услугу, когда, покончив с вольной богемной жизнью, он кинулся завоевывать поэтический авторитет и выпустил один за другим несколько очень странных стихотворных сборников. Какое-то время он буквально заваливал издателей своими новаторскими и трагическими стихами. В 1940 году появилась его лучшая книга

«Стихотворения-левши», куда входили замечательные «Глубокий ноктюрн», «Пустая ночь» и «Воздушная могила». Но книгу не поняли и не приняли. Вот тогда-то Бетанкур и замолчал, надолго замолчал – на целых двадцать три года.

В 1960-м лиссабонский журнал «Пирамида» попытался как-то воздействовать на поэта, вернуть его в литературу, для чего рискнул отдать почти целый номер его давним стихам. Но Бетанкур предпочел хранить молчание. Это была крайняя форма синдрома Бартлби – он отказался написать хотя бы несколько строк в ему же посвященный номер «Пирамиды». И журнал следующим образом прокомментировал реакцию поэта: «Необходимо пояснить, что молчание Бетанкура – это не капитуляция и не способ выразить несогласие с современной португальской поэзией, нет, это особая форма бунтарства, право на которое он бережно отстаивает».

1960 год оказался неблагоприятным для португальской лирики, в которой пышным цветом расцвела – как, кстати, и в Испании, где существовал диктаторский режим, – эстетика, взявшая за эстетический образец социалистический реализм. К 1963 году мало что изменилось, но Бетанкур дал-таки разрешение перепечатать свои стихотворения тридцатых годов – старые и когда-то освистанные. Несмотря на зажигательное предисловие молодого Эльберто Эльдера – или как раз по вине предисловия, – стихи опять были приняты плохо. Далекий от всего этого и словно вышедший на свет из длинного туннеля, Мигель Торга написал Бетанкуру из Опорто сердечное письмо, в котором признался: «В „Пирамиде“ нет новых стихов, зато есть старые, что уже само по себе доставило мне большую радость. То, что Вы, сеньор Бетанкур, ничего не печатаете, в конце концов превратилось для меня в настоящий кошмар».

Тем не менее Бетанкур так ничего больше и не напечатал. Он умер через десять лет после этого письма. «Вчера скончался Эдмундо Бетанкур, – писала газета „Республика“, – так и не нарушив молчания. Поэт по доброй воле тридцать три года прожил без стихов и песен, словно надев глушитель на свою жизнь».

Но разве смерть поэта с Мадейры, когда он умолк навсегда, избавила от кошмаров Торгу?

23) Я, небрежно позевывая, листал литературное приложение к газете на каталанском языке и вдруг наткнулся на статью Жорди Льовета,[70] словно специально написанную для того, чтобы попасть в мою тетрадь.

Вернее, это была не статья, а рецензия, где Жорди Льовет как

бы между прочим упомянул и о том, что уже давно отказался от литературного творчества. Согласитесь, странно читать, когда критик в рецензии вдруг пускается в откровения и признается, что страдает болезнью Бартлби. Во всяком случае, мне это кажется очень странным. Мало того, в рецензии речь шла о книге английского эссеиста Уильяма Хэзлитта (1778–1830), который, если судить по названию одного из его текстов – «Хватит наконец писать эссе», – видимо, как и Жорди Льовет, тоже принадлежал к числу фанатичных приверженцев направления Нет.

«Уильям Хэзлитт, – говорит критик, – в буквальном смысле спас мне жизнь. Несколько лет назад я должен был ехать из Нью-Йорка в Вашингтон, воспользовавшись услугами известной и почти всегда безупречно работающей железнодорожной компании „Армтрек“; я сидел на вокзале в зале ожидания и читал томик эссе этого хорошего человека <…>. Я так увлекся эссе „Хватит наконец писать эссе“, что пропустил свой поезд. Состав сошел с рельсов неподалеку от Балтимора, было много жертв. Так-то вот… Почему я с таким интересом читал именно это эссе? Вероятно, уже тогда мне хотелось обрести поддержку, ведь в голове у меня бродила мысль о том, что пора расстаться с литературной критикой и либо заняться собственно художественным творчеством – хотя для такого человека, как я, совершенно лишенного воображения, мечта была утопической, – либо пойти в университет преподавателем, либо читать лекции, либо по крайней мере стать библиофилом – всем этим я в результате и занялся и веду ничем не примечательную и совсем-совсем простую жизнь…»

Меньше всего я рассчитывал обнаружить подобные жемчужины в каталонской газете. Согласитесь, очень странно выглядит, когда критик в середине рецензии на некую книгу вдруг заводит речь о себе самом и словно ненароком сообщает, что отказался от писательства из-за недостатка воображения, – чтобы отважиться на такое, надо, честно говоря, обладать именно что недюжинным воображением, – к тому же он задевает нас за живое признанием, что ведет ничем не примечательную и совсем-совсем простую жизнь.

Так-то вот… Нельзя не отметить следующее: ему достало воображения, чтобы признаться, что ему недостает воображения, – а это оригинальный вариант «дяди Селерино». Что ж, алиби звучит убедительно, и, наверное, он долго придумывал его – находка прямо-таки драгоценная. Ведь другие, придумывая себе «дядю Селерино», как правило, изобретают самые экстравагантные оправдания для своего вступления в призрачное войско писателей направления Нет.

24) Сегодня последнее воскресенье июля. Дождливо. И на память сразу приходит дождливое воскресенье, которое Кафка описал в своем Дневнике: то воскресенье, когда писатель по вине Гёте чувствует полную неспособность написать хотя бы строчку, полный паралич, и целый день внимательно разглядывает свои пальцы, не в силах совладать с приступом болезни Бартлби.

«Так кончается для меня дождливое, тихое воскресенье, – пишет Кафка, – я сижу в спальне, окруженный покоем, но вместо того, чтобы взяться за писание, в которое я позавчера, например, хотел излиться со всем, что есть, я теперь сижу и долго рассматриваю свои пальцы Я думаю, всю неделю я целиком и полностью находился под влиянием Гёте, исчерпал силу этого влияния и поэтому стал бесплодным».[71]

Так писал Кафка в дождливое январское воскресенье 1912 года. Перелистнув две страницы, мы убеждаемся, что и 4 февраля он продолжает страдать той же Болезнью, синдромом Бартлби. Из чего можно заключить, что «дядей Селерино» для Кафки служил – по крайней мере на протяжении некоторого периода – Гёте: «Рвение, с каким я читаю о Гёте (беседы с ним, студенческие годы, часы, проведенные с Гёте, пребывание Гёте во Франкфурте), захватывает меня целиком и удерживает от писания».

Вот вам доказательство, что Кафка страдал синдромом Бартлби, если кто-то в этом еще сомневался.

Кафка и Бартлби – два плохо сочетаемых человеческих типа, но я с некоторых пор взялся их сочетать. И я, разумеется, не единственный, кто почувствовал соблазн посягнуть на подобное. Например, Жиль Делёз[72]в статье «Бартлби, или Формула» говорит, что писец Мелвилла – это живой портрет Холостяка (именно с большой буквы), который появляется на страницах Дневника Кафки, того самого Холостяка, для которого «счастье – это когда ты понимаешь, что земля, где ты приостановился, по площади не может быть больше куска земли, покрытого твоими ступнями», того Холостяка, который умеет покорно принимать с каждым разом все более сжимающееся вокруг пространство; тот самый Холостяк, чей гроб, когда он умрет, будет строго соответствовать его меркам.

В связи с этим на память мне пришли и другие описания Холостяка из Дневника Кафки, которые оставляют такое впечатление, будто он рисовал портрет Бартлби:

«Он… разгуливает в застегнутом на все пуговицы пиджаке, руки засунуты в высокие пиджачные карманы, локти остро согнуты, шляпа глубоко надвинута на лицо, фальшивая, как бы уже врожденная улыбка призвана защитить рот, как пенсне –

глаза, брюки уже, чем пристало худым ногам. Но каждый знает, как обстоит с ним дело, и может перечислить все его страдания». [73]

Если скрестить Холостяка Кафки с писцом Бартлби, придуманным Мелвиллом, получится человек-гибрид, которого я пытаюсь сейчас себе представить и которого впредь буду называть Скаполо («холостяк» по-итальянски): он похож на странное животное – «наполовину котенок, наполовину барашек», которого Кафка получил бы в наследство.

Известно ли, что именно чувствует Скаполо? По-моему, холод исходит у него изнутри, овевая печальную половину его лица. Холод этот идет от врожденного и неизлечимого смятения души. Холод этот заставляет слепо подчиняться самым разрушительным порывам, что и заставляет Скаполо вечно повторять свое звонкое «НЕТ», словно он пишет его большими буквами в неподвижном воздухе – вечером в дождливое воскресенье. Из-за этого холода получается следующее: чем больше Скаполо старается отгородиться от живых людей (на которых работает то как невольник, то как конторский служащий), тем меньше пространства они готовы ему выделить.

Этот Скаполо напоминает добряка швейцарца (что-то вроде прогуливающегося Вальзера), а также классического человека без свойств (в духе Музиля), но мы уже видели, что Вальзер только на первый взгляд казался простодушным и что внешнему облику человека без свойств тоже не следует доверять. На самом деле Скаполо должен внушать страх, потому что он без опаски расхаживает по ужасным территориям, по владениям мрака, но ведь как раз там обитает самое радикальное из отрицаний, там дыхание холода становится по сути своей разрушительным.

Скаполо, на наш взгляд, везде чужой, нечто среднее между Кафкой и Бартлби, он живет где-то у самого горизонта в далекой-предалекой земле: Холостяк иногда повторяет, что предпочел бы не делать ту или иную вещь, а иногда дрожащим голосом, каким Генрих фон Клейст обращался к могиле возлюбленной, произносит нечто ужасное и одновременно очень простое:

– Я уже не здешний.

Емкая по смыслу фраза Скаполо – полная противоположность жизненному принципу Бартлби. Я говорю это, слушая, как лупит по стеклам воскресный дождь.

– Я уже не здешний, – шепчет мне на ухо Скаполо.

Я улыбаюсь ему и вспоминаю слова Рембо: «На самом деле я из загробного мира». Я гляжу на Скаполо и придумываю собственную формулу, потом так же шепотом отвечаю ему:

– Я одинок, я холост. – И тотчас сам себе начинаю казаться

смешным. И не могу избавиться от этого ощущения. Ведь смешно же, когда ты ощущаешь всю глубину собственного одиночества, но вместе с тем обращаешься к кому-то, и это нарушает твое одиночество.

25) Из одного дождливого воскресенья я переношусь в другое. В воскресенье 1804 года, когда Томас Де Куинси, которому тогда было девятнадцать лет, в первый раз попробовал опиум. Много позже, вспоминая тот день, он напишет: «Это случилось воскресным вечером, печальным и дождливым. На нашей земле нет зрелища мрачнее, чем дождливый воскресный вечер в Лондоне».

У Де Куинси синдром Бартлби проявился в форме пристрастия к опиуму. С девятнадцати до тридцати шести лет Де Куинси из-за наркотиков был просто не способен ничего написать – часами напролет он лежал и грезил. Прежде, до того как он стал погружаться в бредовые фантазии, порожденные синдромом Бартлби, он собирался стать писателем, но уже никто не верил, что это возможно, его считали безнадежным, ведь опиум у того, кто его принимает, вызывает беспричинное веселье, но туманит разум, хотя иногда делает это с помощью волшебных идей и наслаждений. Ну и понятно, что если разум твой затуманен и околдован, писать ты не способен.

Но бывает, что литература побеждает наркотик. Именно так и случилось в один прекрасный день с ДеКуинси, который вдруг почувствовал себя исцелившимся от болезни Бартлби. Его способ борьбы с недугом весьма оригинален – как раз о болезни он и начал писать. Оттуда, где прежде витал лишь опиумный дым, родилось знаменитое произведение «Исповедь англичанина, любителя опиума» – основополагающее для «наркотической» литературы.

Я закуриваю сигарету и в течение нескольких минут воздаю должное опиумному дыму. Я вспоминаю юмор, с каким Сирил Конноли[74] завершил биографию человека, который победил свой недуг, написав о нем, но так и не смог помешать болезни взять реванш, то есть убить его: «Томас Де Куинси. Английский эссеист-декадент, который в возрасте семидесяти пяти лет скончался, убитый недугом, о котором он написал, – скончался из-за того, что в молодости принимал опиум».

Дым ест глаза. Я понимаю, что пора ставить точку – я приблизился к концу этого комментария. Но я почти ничего не вижу, не могу писать дальше – выходит, дым обернулся для меня опаснейшей разновидностью болезни Бартлби.

Хватит. Я тушу сигарету. Теперь можно довести дело до

конца. А закончу я цитатой из Хуана Бенета:[75] «Если кому-то нужно курить, чтобы писать или чтобы дым лез в глаза – вспомним Богарта (от чего стиль делается грубее), надо смириться с тем, что в итоге почти вся сигарета истает в пепельнице».

26) «Искусство – глупость», – сказал Жак Ваше[76] – и убил себя, избрав самый быстрый путь превращения в творца молчания. В этой книге я не намерен много места отводить бартлби-самоубийцам, они не очень меня интересуют, потому что, на мой взгляд, если человек убивает себя собственной рукой, то такая смерть бедна оттенками, ибо исключается вся широкая гамма изысканных выдумок, к которым прибегают остальные писатели, – ведь игра, что ни говори, всегда изобретательнее, чем выстрел в висок, – когда приходит час оправдать собственное молчание.

Но для Ваше я найду место в своей тетради, то есть сделаю для него исключение, потому что меня восхищает его заявление, что искусство – это глупость, к тому же именно он открыл мне нечто важное: да, некоторые писатели выбирают молчание, но это не перечеркивает созданного ими; напротив, задним числом придает дополнительные силу и смысл тому, от чего они отказались, – отказ от писательства превращается в новую форму состоятельности, в сертификат безусловной значимости. Эту значимость и открыл мне Ваше, смысл ее в том, чтобы не воспринимать искусство как нечто с бесконечно сохраняющимся смыслом, как *цель,* как постоянный двигатель амбиций. Сьюзен Сонтаг пишет: «По-настоящему значимая деятельность – та, которая понимает искусство как *средство* для достижения чего-то, хотя, возможно, достигнуть цели можно, лишь расставшись с искусством».

Я сделаю исключение для Ваше, потому что этот самоубийца – идеальный вариант творца без произведений; он присутствует во всех энциклопедиях, хотя написал всего несколько писем Андре Бретону – и больше ничего.

Я сделаю еще одно исключение – для гениального мексиканского самоубийцы Карлоса Диаса Дуфоо (сына).[77] Этот удивительный писатель тоже считал искусство ошибочной дорогой, глупостью. В эпитафии из невероятно странных «Эпиграмм» – они опубликованы в Париже в 1927 году и якобы там и были написаны, хотя позднейшие исследования показывают, что Карлос Диас Дуфоо (сын) никогда не покидал Мексики, – он говорит, что поступки его были невнятны, а слова ничтожны, и призывает следовать его примеру.

Этот бартлби, а он чистейшей воды бартлби, – одна из моих самых больших слабостей в литературе, и, хотя он покончил жизнь самоубийством, он не может не быть упомянут в этой тетради. «Он был по-настоящему чужим среди нас», – написал о нем мексиканский критик Кристофер Домингес Микаель. Надо быть и на самом деле очень чужим, чтобы чужим тебя назвали мексиканцы, которые и сами – по крайней мере мне всегда так казалось – везде и всегда чужие.

Закончу эту запись одной из его эпиграмм, самой моей любимой: «В трагическом отчаянии он неистово рвал волосы из своего парика».

27) И все же я сделаю еще одно исключение, упомяну еще одного самоубийцу – Шамфора.[78] В каком-то журнале я прочел статью Хавьера Серкаса,[79] которая навела меня не след ревностного сторонника Нет – господина Шамфора, говорившего, что все люди рабы, ибо боятся произнести слово «нет».

Шамфору повезло: он завоевал успех в литературном мире с первых же шагов и без малейших усилий. И в жизни тоже. Его любили женщины, и уже ранние произведения, хотя и весьма посредственные, открыли ему двери салонов и принесли благосклонность короля (Людовика XVI, а Мария-Антуанетта не могла сдержать слез на представлениях его пьес); еще совсем молодым он был избран во Французскую академию и пользовался неслыханным авторитетом в обществе. И тем не менее Шамфор испытывал безграничное презрение к окружающему миру и весьма скоро стал пренебрегать, совершенно не учитывая последствий, теми знаками внимания и благами, которые на него сыпались. Он был моралистом, но не из тех, кого мы привыкли терпеть рядом в нынешние времена. Шамфор не был лицемером, не твердил, что весь мир ужасен, дабы выгородить себя самого, нет, он с отвращением взирал и на свое собственное отражение в зеркале: «Человек – глупое животное, и, если угодно, я сужу по себе».

Его морализм не был позой, Шамфор отнюдь не стремился завоевать за его счет репутацию правильного человека. «Наш герой, – писал о Шамфоре Камю, – пойдет дальше, потому что отказ от личного успеха еще ничего не значит, а разрушение собственного тела вещь ничтожная по сравнению с разрушением собственной души. Вот что, в конечном итоге, определяет величие Шамфора и странную красоту романа, который нам обещан».[80]

Романа он действительно не написал, зато оставил «Максимы и размышления», «Характеры и анекдоты» – но ни одного романа, а вот его идеалы, его несокрушимое Нет, брошенное в лицо

современному обществу, приблизили его к святости, если можно так выразиться, отчаяния. «Столь немыслимая и дикая позиция привела Шамфора, – пишет Камю, – к крайней форме отрицания – к молчанию».

Одна из максим Шамфора гласит: «М., которого хотели вызвать на разговор о разных политических или частного порядка событиях, холодно ответил: „Каждый день я расширяю список того, о чем предпочитаю не говорить, и лучшим будет тот философ, у кого список окажется самым длинным“.

Именно поэтому Шамфор придет к отрицанию произведения искусства и чистой силы языка как такового, что уже давно прославило его бунтарство как явление уникальное. Отрицание искусства привело Шамфора к еще более радикальным формам отрицания, включая сюда и «последнее молчание», о котором говорил Камю. Камю, рассуждая о том, почему Шамфор так и не написал ни одного романа, а вернее сказать, вообще так долго молчал, говорит: «Искусство – противоположность молчанию, это один из тех опознавательных знаков, которые связывают людей в нашей общей борьбе. Для того, кто утратил чувство причастности к общему делу и ушел целиком и полностью в отрицание, для того и язык и искусство утратили свою выразительную силу. Безусловно, именно здесь кроется причина, почему этот самый роман отрицания так и не был написан: да, именно потому, что это был роман отрицания. Ведь в таком искусстве существуют принципы, которые и должны привести его к отрицанию».

Как мы видим, Камю, который по мере возможности старался быть художником направления Да, сильно бы изумился – хотя он истово верил в то, что искусство есть противовес молчанию, – если бы прочел книги, скажем, Беккета или прочих убежденных последователей Бартлби.

Шамфор довел свое Нет до последних пределов: однажды он пришел к мысли, что Французская революция, которую он поначалу принял с энтузиазмом, – это приговор его жизни, и хотел застрелиться – пуля раздробила ему нос и выбила правый глаз. Он остался жив, но решил довести дело до конца – взял нож и перерезал себе горло. Затем, обливаясь кровью, нанес несколько ударов себе в грудь, а затем вскрыл вены под коленями и на запястьях, после чего рухнул на пол и остался лежать буквально в море крови.

Но, как уже было сказано, все это можно считать мелочью по сравнению с варварским разрушением его духа.

«Почему вы ничего не печатаете?» – задавал он сам себе вопрос за несколько месяцев до гибели в короткой заметке «Результаты улучшенной цивилизации».

Среди его же многочисленных ответов я выбрал следующие.

«Потому что у публики, на мой взгляд, безнадежно дурной вкус и ей свойственно стремление к очернению».

«Потому что работать мы заставляем себя по той же причине, по какой, высовываясь из окна, жаждем увидеть на улице обезьянок и медведей с дрессировщиком».

«Потому что я боюсь умереть, так и не успев пожить».

«Потому что чем призрачней становится список моих литературных трудов, тем счастливей я себя чувствую».

«Потому что не желаю уподобиться литераторам, которые похожи на ослов и которые, как ослы, толпятся и дерутся у пустой кормушки».

«Потому что публика интересуется лишь успехом, который оценить не способна».

28) Однажды я целое лето воображал себя конем. С приближением ночи это становилось навязчивой идеей. Я ужасно страдал. Едва мое человеческое тело оказывалось в постели, как меня начинали одолевать воспоминания о том, как я был конем.

Естественно, я никому об этом не рассказывал. Хотя, надо признаться, и рассказывать-то было особо некому, ведь рядом со мной почти никогда никого не бывало. В то лето Хуан уехал куда-то за границу, а только ему одному я мог признаться в том, что со мной происходит. Помнится, тем летом я докучал своим вниманием трем женщинам, но ни одна из них не дарила меня благосклонностью, ни одна не уделила бы даже минутки, чтобы выслушать вещь столь сокровенную и ужасную, как история моей прошлой жизни; если честно, они избегали даже глядеть на меня – верно, мой горб наводил на подозрение, что когда-то прежде я был конем.

Сегодня мне позвонил Хуан, и я вдруг решил рассказать ему историю о том, как тем летом меня одолевали воспоминания о том, как я был конем.

– Знаешь, меня это нисколько не удивляет, с тобой и не такое может случиться.

Его реакция меня огорчила. И я даже пожалел, что снял трубку, услышав, как он начинает наговаривать свое послание на автоответчик. Я уже несколько дней получаю послания от него, а также еще от нескольких людей, которым тоже не отвечаю. Но вот когда звонят из конторы, чтобы поинтересоваться моим душевным здоровьем, я, конечно, отзываюсь и говорю срывающимся замогильным голосом. Но на сей раз я счел за лучшее снять трубку и попросить Хуана, чтобы он оставил меня наконец в покое – он уже столько лет сострадает моему уродству

и моему одиночеству, что мне это осточертело, я устал, я не желаю, чтобы он беспокоил меня сейчас, когда мне выпало несколько дней самого полного одиночества, совершенно необходимого, чтобы записать эти комментарии без текста. Вместо чего рассказал ему про то лето, когда вспоминал, как был конем.

Он ответил, что его это нисколько не удивляет, со мной и не такое может случиться, а потом добавил: мое тогдашнее необычное лето напомнило ему начало одного из рассказов Фелисберто Эрнандеса.[81]

– Какого рассказа? – спросил я, задетый за живое, потому что, как оказалось, моя необычная летняя история не была исключительно моей персональной историей.

– «Женщина, похожая на меня», – ответил он. – И знаешь, я вдруг подумал, что Фелисберто имеет какое-то отношение к тому, что так занимает сейчас тебя. Он никогда не отрекался от литературы, его нельзя причислить к направлению Нет, его самого – нельзя, а тексты его – можно. Ведь все рассказы Эрнандеса остались незаконченными, ему почему-то нравилось оставлять их без развязки. Поэтому антология его рассказов называется «Неполные истории». Каждая словно повисает в воздухе. Самая замечательная из них – «Никто не зажигал ламп».

– А я-то думал, что тебя интересует только Музиль… – отозвался я.

– Только Музиль и Фелисберто, – ответил он как отрезал. – Ты хорошо меня слышишь? Только Музиль и Фелисберто – и все. После них уже никто не зажигает ламп.

Когда я наконец отделался от него – а он вдруг принялся советовать, чтобы я вел себя осмотрительнее, мол, не дай бог, в конторе догадаются, что я симулирую свою депрессию, и выгонят меня взашей, – мне захотелось перечитать рассказы Фелисберто. Он, вне всякого сомнения, был гениальным писателем, поэтому вознамерился показать всю тщету ожиданий, внушаемых нам вымыслами. Бергсон определял юмор как развенчание надежды. Если такое определение применить к литературе, то в рассказах Фелисберто Эрнандеса оно найдет исчерпывающее подтверждение. Он, кстати, был не только писателем, но и пианистом, игравшим то в элегантных салонах, то в самых низкопробных казино. Он сотворил для своих рассказов призрачное пространство и никогда не завершал эти рассказы (словно демонстрируя, что жизни чего-то недостает), он был творцом захлебнувшихся голосов, изобретателем отсутствия.

Многие из его незавершенных финалов просто нельзя забыть. Вспомним рассказ «Никто не зажигал ламп», где он пишет, что

«уходил последним, натыкаясь на мебель». Незабываемый финал. Я иногда придумываю такую игру, будто в моем доме никто не зажигает ламп. Начиная с сегодняшнего дня, когда в памяти моей вновь поселился «неполный» рассказ Фелисберто, я буду играть еще и в другую игру: будто я ухожу последним, натыкаясь на мебель. Мне нравятся такие, устроенные для самого себя, праздники – праздники одинокого человека. Это словно сама жизнь, словно любой из рассказов Фелисберто: праздник незавершенный, но настоящий.

29) Я собирался описать тот день, когда в Нью-Йорке встретил Сэлинджера, но мысль моя вдруг метнулась к кошмарному сну, который приснился мне накануне и повлек за собой любопытные и неожиданные последствия.

В конторе прознали о том, что я симулирую, и с треском уволили. Страшная драма, холодный пот, дикий ужас – но в трагедии моего увольнения тотчас сверкнула и забавная сторона. Сразу скажу, что я решил ни строки не посвящать своему несчастью в этом дневнике: оно того недостойно. Но, не удержавшись, взял и, давясь смехом, написал следующее: «Впредь я не намерен уделять внимания дурацкому событию – потере работы, лучше уподобиться кардиналу Ронкалли,[82] который в тот день, когда его избрали главой католической церкви, оставил в своем дневнике скупую запись: «Сегодня меня сделали папой». Или Людовику XVI, не отличавшемуся большой прозорливостью, ибо в день взятия Бастилии он пометил в дневнике: «Ничего».

30) Совсем уже собрался рассказать о своей встрече с Сэлинджером, но тут, рассеянно листая газету, наткнулся на страницу «Культура» и увидел сообщение о чествовании, устроенном Пепину Бельо в его родном городе Уэске.

У меня возникло ощущение, будто в гостях у меня побывал сам Пепин Бельо.

Сообщение дополнялось, во-первых, заметкой Игнасио Видаль-Фольча,[83] а во-вторых, интервью, взятым Антоном Кастро у самого Пепина Бельо, которого можно считать писателем направления Нет (испанского) par excellence.[84]

Видаль-Фольч пишет: «Перед человеком, одаренным художественным складом ума, но решившим не давать воли своим талантам, лежат два пути: первый – считать себя неудачником <…>, второй, гораздо реже выбираемый, сформулированный когда-то восточными мудрецами и требующий своего рода духовной рафинированности, – это путь, которым следует Пепин Бельо и который основан на

безжалостном отказе от демонстрации своих возможностей; выбор второго пути можно считать признаком особого духовного аристократизма; и если человек уступает внутренней потребности подобного рода – не утруждая себя даже тем, чтобы оправдать ее откровенным презрением к ближним, отвращением к жизни или безразличием к искусству, – значит, в нем есть нечто божественное <…> Мне легко представить, как Лорка, Бунюэль и Дали сетовали на то, что Пепин с его недюжинным талантом не желает ничего делать. Но Бельо не обращал внимания на их сетования. Да, он огорчал друзей, но его позиция, на мой взгляд, это в своем роде произведение искусства, и куда более значительное, нежели забавные и остроумные рисунки „тухляков“,[85] которыми увлекался Дали и которые родились по подсказке Бельо».

Я поднялся с дивана, чтобы поставить кассету Тони Фрушеллы, тоже одного из моих любимых музыкантов. Потом вернулся на диван – мне не терпелось узнать, что же сказал Пепин Бельо в интервью.

Несколько дней назад я точно так же сидел на диване, и мне явился Феррер Лерин, поэт, занятый изучением грифов. А сегодня меня навестил Пепин Бельо. Видно, в моем доме диван – самое подходящее, даже идеальное место для встреч и разговоров с призраками, которые воплощают в себе идею отрицания.

«Хосе Бельо Ласьерра – тип неправдоподобный, – так начал это интервью Антон Кастро. – Ни один сочинитель не придумал бы такого героя: гладкое лицо с упругой кожей – как накрахмаленная нижняя юбка у крестьянки, – и вдруг – снежно-белые усы».

Я надолго задумался о том, почему и мне тоже очень нравятся неправдоподобные типы. Потом стал гадать, при чем тут накрахмаленная нижняя юбка, но ни один словарь загадки не разрешил.

Короче, словари, не разрешив загадки, запутали меня окончательно. Из-за этих «нижних юбок» я унесся воображением так далеко, что восприимчивость моя обострилась до предела, вернее, я вдруг почувствовал, что восприимчивость моя вообще не знает предела, так что вдруг – уже где-то на самой границе яви и сна – я вступил в беседу с неправдоподобным Пепином Бельо.

Когда я его увидел, мне в голову пришел один-единственный вопрос – его-то я и задал, не удосужившись даже подняться со своего дивана, – простейший из всех простых вопросов, потому что знаю, насколько бесхитростен сам Пепин, столь же бесхитростен, – сказал я себе, – как горб у меня за спиной.

– Я никогда не видел женщины, равной по красоте Эве

Гарднер, – сказал мне Пепин Бельо. – Однажды мне довелось весьма долго просидеть рядом с ней на диване под торшером. Я буквально пожирал ее глазами. «На что ты так смотришь?» – спросила она. «Как на что, детка, на тебя». Трудно поверить, но помню, в тот миг я разглядывал белки ее глаз, они у нее были с голубоватыми тенями по краям, точь-в-точь как у кукол, старинных фарфоровых кукол. Она засмеялась. А я повторял: «Нет, не смейся. Ты же настоящий монстр».

Он замолчал, и тогда я решил задать ему простейший вопрос, приготовленный загодя простейший вопрос, но вдруг обнаружил, что даже и этот простой вопрос начисто забыл. Никто не зажигал ламп. А он вдруг стал удаляться, растворился в глубине коридора, натыкаясь на мебель и выкрикивая на манер уличного мальчишки, размахивающего газетами:

– Свежие новости! Свежие новости! Это я – Пепин Бельо из учебников и словарей!

31) Сэлинджера я увидел в нью-йоркском автобусе на Пятой авеню. Я увидел именно Сэлинджера, это точно. Дело было три года назад, когда я, как и теперь, симулируя депрессию, сумел получить долгий отпуск по болезни. Тогда-то я и рискнул махнуть на выходные в Нью-Йорк. Всего только на выходные, потому что, разумеется, не следовало искушать судьбу: а вдруг позвонят из моей конторы и не застанут дома? Итак, в Нью-Йорке я провел всего два с половиной дня, но времени даром не терял, вы уж мне поверьте. Достаточно сказать, что я видел Сэлинджера. Это был он, чем угодно готов поклясться. Ожившая фотография старика, толкающего тележку с покупками, – совсем недавно какой-то репортер заснял его на выходе из супермаркета в Нью-Хемпшире.

Джером Дейвид Сэлинджер. Вот он – сидит в глубине салона. Изредка моргает. Иначе я бы и не поверил, что передо мной человек, а не статуя. Джером Дейвид Сэлинджер – личность, без которой никак не обойтись, изучая историю искусства Нет.

Автор четырех книг, замечательных и знаменитейших: «Над пропастью во ржи» (1951), сборников «Девять рассказов» (1953), «Фрэнни и Зуи» (1961) и вышедших под одной обложкой «Выше стропила, плотники!» и «Симор: Введение» (1963) – по сей день он ничего больше не опубликовал, то есть вот уже тридцать шесть лет хранит полное молчание, дополненное породившей легенды решимостью защитить свою частную жизнь от посторонних глаз.

Итак, я увидел его в автобусе, следующем по Пятой авеню. Увидел совершенно случайно, и, по правде сказать, заметил только потому, что принялся разглядывать девушку, сидевшую

рядом с ним, – у нее был очень смешно приоткрыт рот. Девушка изучала рекламу косметики на стенке автобуса. Наверное, когда девушка читала, у нее чуть ослаблялись челюстные мускулы. И в тот короткий миг, пока рот девушки был приоткрыт, а губы раздвинуты, она была для меня – если воспользоваться выражением Сэлинджера – самой сногсшибательной картиной на всем Манхэттене.

Я влюбился. Я, старый горбатый испанец, не имея ни малейшего шанса на взаимность, влюбился. И, несмотря на то что я стар и горбат, повел себя как человек без комплексов, как ведет себя всякий мужчина, влюбившийся с первого взгляда; иначе говоря, немедленно взглянул на того, кто сидит с ней рядом. Тут-то я и увидел Сэлинджера. И окаменел. Подумайте сами: два острейших чувства посетили меня менее чем за пять секунд.

Вскоре меня стали раздирать на части два этих несовместимых чувства: вспыхнувшая молнией любовь к незнакомке и потрясение – мало кому доступное – от сознания того, что я еду в одном автобусе с Сэлинджером. Меня раздирали надвое любовь к женщинам и любовь к литературе – только что вспыхнувшая любовь к незнакомке и искушение воспользоваться случаем и заговорить с Сэлинджером: например, первым в мире задать ему коварный вопрос, почему он перестал писать книги и почему прячется от людей.

Мне пришлось выбирать между девушкой и Сэлинджером. Они не разговаривали между собой и, значит, вряд ли были знакомы. Я понял, что времени на раздумья у меня не так уж и много. Надо действовать быстро. Я решил, что любовь всегда будет выше литературы, и уже собрался было подойти к девушке, наклониться и произнести с обескураживающей непосредственностью:

– Извините, вы мне очень нравитесь, и, кажется, я никогда не видел более прелестных губ. А еще мне кажется, мне, старому и горбатому, что, несмотря ни на что, я смог бы сделать вас счастливой. Господь свидетель, как я вас люблю! Скажите, вы заняты сегодня вечером?

На память мне вдруг пришел рассказ Сэлинджера «душа несчастливой истории», где некто ехал в автобусе и, увидев девушку своей мечты, захотел задать ей почти тот же вопрос, что сейчас молча обдумывал я. И вспомнил имя девушки из рассказа Сэлинджера: Ширли Лестер. Тут я решил, что пока буду звать мою девушку именно так – Ширли.

И я подумал: ведь эта неожиданная встреча с Сэлинджером в автобусе – а что же еще? – повлияла на меня таким образом, что мне захотелось задать девушке тот же вопрос, какой задает

девушке своей мечты парень из рассказа Сэлинджера. Хорошенькое дело, подумал я, история закрутилась потому, что ты влюбился в Ширли, но еще и потому, что ты своими глазами увидел неуловимого Сэлинджера.

Но подойти к Ширли и сообщить ей о своей великой любви, о своей безумной любви было бы, как я понимал, полнейшей глупостью. Правда, в голове у меня сразу же зародилась новая, совсем уж дурацкая мысль. К счастью, духу на это у меня не хватило. Мне захотелось подойти к Сэлинджеру и сказать:

– Бог свидетель, как я вас люблю! Скажите на милость, почему вы столько лет ничего не публикуете? Наверное, существует какая-то важная причина, что-то, из-за чего вы бросили писать?

К счастью, я не рискнул сунуться к Сэлинджеру и ничего подобного не спросил. Но, надо признаться, в голову мне пришла мысль и похуже. В голову мне пришла мысль подойти к Ширли и сказать:

– Пожалуйста, не подумайте чего дурного, сеньорита. Вот моя визитная карточка. Я живу в Барселоне, у меня есть хорошая работа, правда, сейчас я взял отпуск по болезни, что и позволило мне приехать в Нью-Йорк. Разрешите позвонить вам сегодня после обеда или чуть позже – допустим, вечером? Надеюсь, вы не сочтете меня нахалом. Хотя, наверное, веду я себя довольно нагло…

В конце концов я так и не решился подойти к Ширли и сказать ей все это. Она послала бы меня куда подальше или, как у нас говорят, «жарить спаржу». А как, объясните мне на милость, жарят спаржу на Пятой авеню в Нью-Йорке?

Тогда я придумал, что лучше всего воспользоваться старым трюком, то есть подойти к Ширли и на почти безупречном английском спросить:

– Извините, а вы случайно не Вилма Причард?

На что Ширли должна холодно ответить:

– Нет.

– Как интересно, – мог бы сказать я, – голову бы дал на отсечение, что вы – Вилма Причард. Клянусь! А вы не из Сиэтла случайно?

– Нет.

К счастью, я быстро сообразил, что и таким образом далеко не продвинусь. Женщинам отлично известен подобный приемчик – когда к ним подходят и заговаривают, словно приняв за кого-то другого. «Девушка, мы наверняка с вами где-то уже встречались» – этим их не удивишь, и только если ты им понравился, они притворяются, будто клюнули на удочку. А я в тот день и в том

автобусе, следовавшем по Пятой авеню, не имел почти никаких шансов понравиться Ширли. Подумайте сами. Потный горбун с прилипшими к черепу прядями, из-за чего, кстати, стала еще заметнее позорная лысина. На рубашке красуется ужасное пятно от кофе. Нет, я отнюдь не был уверен в себе. Мало того, я вдруг даже подумал, что мне куда легче будет понравиться Сэлинджеру, чем Ширли. Поэтому решил подойти к нему и спросить:

– Господин Сэлинджер, я ваш давний почитатель, но вовсе не собираюсь допытываться, почему вы тридцать с лишним лет ничего не публикуете, нет, я только хотел бы услышать ваше мнение относительно того дня, когда лорд Чэндос догадался, что бескрайнее космическое пространство, частью которого мы являемся, нельзя описать словами. Я хотел бы знать, неужели с вами случилось нечто подобное – и вы бросили писать?

В конце концов я так и не подошел к нему и не задал этого вопроса. Он послал бы меня ко всем чертям – или «жарить спаржу» на Пятой авеню. С другой стороны, мысль попросить у него автограф тоже показалась мне далеко не самой блестящей.

– Господин Сэлинджер, окажите любезность, поставьте свою легендарную подпись на этом вот клочке бумаги. Боже, как я вами восхищаюсь!

– Я не Сэлинджер, – ответил бы тот.

Ведь недаром ему на протяжении тридцати трех лет удавалось с железной непреклонностью оборонять свою личную жизнь. А я бы еще и стыда нахлебался. Правда, тогда бы у меня появился повод обратиться к Ширли и попросить автограф у нее. А вдруг она отзовется на мою просьбу улыбкой – и я смогу завязать с ней разговор?

– На самом деле я попросил у вас автограф потому, что люблю вас. В Нью-Йорке я чувствую себя очень одиноко, и на ум мне приходят всякие нелепости – единственно из желания завести знакомство с каким-нибудь человеческим существом. Но я люблю вас – и это истинная правда. Любовь с первого взгляда. А вы знаете, что рядом с вами в автобусе едет самый нелюдимый писатель на свете? Вот моя визитная карточка. Самый таинственный писатель на свете – это я, а также господин, который сидит рядом с вами, тот, что отказался дать мне автограф.

Я был на пороге полного отчаяния, и с меня ручьями тек пот – я просто взмок, сидя в этом автобусе, который следовал по Пятой авеню. Но тут вдруг заметил, что Сэлинджер и Ширли знакомы. Он быстро поцеловал ее в щеку и сказал, что на следующей остановке им надо выходить. Они одновременно встали, спокойно о чем-то беседуя. Наверняка Ширли была

любовницей Сэлинджера. Как ужасна жизнь! – воскликнул я про себя. Но тотчас подумал, что это, в сущности, уже ничего не меняет и лучше не терять времени, подыскивая эпитеты к слову «жизнь». Я увидел, как они приближаются к выходу, и двинулся следом. Я не из тех, кому в радость досадные помехи, и всегда стараюсь извлечь пользу из неудач. Поэтому я сказал себе, что за отсутствием новых романов или рассказов Сэлинджера надо хотя бы послушать, о чем он говорит, и отнестись к этому как к новой публикации. Я ведь сказал, что умею извлекать пользу даже из неудач. И надеюсь, будущие читатели моих комментариев без текста выразят мне благодарность. Представляю себе их восторг, когда на страницах этой тетради они обнаружат ни много ни мало как неизданный, хотя и короткий, текст Сэлинджера: слова, подслушанные мною в тот день.

Итак, я подоспел к автобусным дверям, когда пара уже шагнула на тротуар. Я последовал за ними и навострил уши. Я сгорал от нетерпения. Ведь я вот-вот завладею неизданным текстом легендарного писателя.

– Ключ, – услышал я слова Сэлинджера. – Дай мне ключ, отныне он будет у меня.

– Что? – переспросила Ширли.

– Ключ, – повторил Сэлинджер. – Отныне он будет у меня. Дай мне ключ.

– Боже! – воскликнула Ширли. – Я боялась тебе признаться… Я его потеряла.

Они остановились у газетного киоска. Я замер в полутора метрах от них и сделал вид, будто роюсь в карманах куртки, отыскивая спички.

Вдруг Сэлинджер раскрыл объятия, и Ширли с рыданиями упала ему на грудь.

– Успокойся, – сказал он. – Ради бога, успокойся.

И они застыли, не разжимая объятий, а мне пришлось двинуться дальше – ведь не мог же я торчать рядом как фонарный столб, показывая, что шпионю за ними. Я отошел на несколько шагов, и тут меня поразила забавная мысль: пожалуй, мне удалось переступить границу – нечто вроде невидимой и условной линии, за которой таятся финалы неизданных рассказов. Потом я обернулся, чтобы полюбопытствовать, чем кончилось дело. Они так и стояли, только обнялись еще крепче и теперь плакали уже оба. Мне почудилось, будто, рыдая, Сэлинджер продолжает повторять то, что я слышал минуту назад:

– Успокойся. Ради бога, успокойся.

А я зашагал своей дорогой, навсегда расставаясь с ними. Главная проблема Сэлинджера заключается в том, что он имеет

склонность к самоповторению.

32) В рождественские праздники 1936 года Хорхе Луис Борхес напечатал в журнале «Огар» заметку, которую озаглавил так: «Энрике Банчс[86] отметил в нынешнем году свою серебряную свадьбу с молчанием».

Борхес начал с того, что в поэтическом механизме – «этом истовом и одиноком процессе, смысл которого заключается в комбинировании слов, способном посеять тягу к рискованным авантюрам в человеке, их услышавшем», – случаются загадочные сбои, а также мрачные и необъяснимые периоды молчания.

Борхес упоминает весьма распространенный случай, когда поэт, нередко и приятно удивлявший читателей яркими удачами, вдруг являет едва ли не позорную бесталанность. Весьма известен, однако, и другой вариант, пишет Борхес, этот вариант гораздо более странный и более примечательный: когда поэт, с очевидностью блестяще владеющий своим ремеслом, вдруг охладевает к нему, отдав предпочтение бездействию и молчанию. Борхес ссылается на Рембо, который в семнадцать лет сочинил «Пьяный корабль», а в девятнадцать ощутил полное безразличие как к литературе, так и к славе, после чего пустился в опасные путешествия, посетил Германию, Кипр, Яву, Суматру, Абиссинию и Судан, потому что в душе у него особого рода наслаждения, даруемые синтаксисом, уступили место тем, что даются политикой и коммерцией.

Случай Рембо служит Борхесу чем-то вроде вступления к заинтриговавшей его истории аргентинского поэта Энрике Банчса, о котором он пишет: «В городе Буэнос-Айресе в 1911 году Энрике Банчс печатает „Урну“, лучшую из своих книг – и одну из лучших в аргентинской литературе, а потом вдруг теряет дар речи. И теперь немоте его исполнилось ровно двадцать пять лет».

В тот рождественский день 1936 года Борхес конечно же не мог знать, что молчанию Банчса суждено растянуться на пятьдесят семь лет, то есть перешагнуть и рубеж золотой свадьбы.

«Урна», – пишет Борхес, – это книга современная, книга новая. Лучше сказать, книга вечная, если позволить себе это чудесное или пустопорожнее слово. Два ее достоинства – чистота и трепет, в ней нет места ни скандальным придумкам, ни нацеленным в будущее экспериментам <…>. В то время «Урна» не воспринималась как мощное полемическое оружие. Энрике Банчса сравнивали с Вергилием. Трудно найти похвалу, более приятную для поэта, – и трудно найти характеристику, менее привлекательную для публики. <…> Пожалуй, ключ к неправдоподобному молчанию Банчса дает нам один из его

сонетов, тот, где поэт говорит о своей душе, что она, «ученица-мирянка, предпочитает руины, / что выше нынешней мерзкой славы». Видимо, ему, как и Жоржу Морису де Герену,[87] литературная карьера показалась чем-то нереальным – «по сути, именно из-за столь необходимых человеку восхвалений». Видимо, он не желает обременять время своим именем и своей славой…»

Под самый конец Борхес предлагает читателю, если его заинтересовало молчание Энрике Банчса, решить загадку самому: «Вероятно, осознание собственных возможностей и мастерства вызвали в нем презрение к литературе – как к слишком простой игре».

33) Еще один удачливый волшебник, и тоже отказавшийся творить чудеса, – барон де Тейве, наименее известный из гетеронимов Фернандо Пессоа, гетероним-самоубийца. Или, лучше сказать, полугетероним, ведь к нему, в той же мере, что и к Бернардо Соаресу, можно отнести слова: «Его личность, не будучи моей, но и не слишком отличаясь от моей, по сути является преломленным ее отображением».

О бароне я размышлял совсем недавно, а если уж быть точным, сегодня утром, сразу после неприятнейшего пробуждения. С рассветом на меня накатила ужасная и бездонная тоска. Я проснулся, почувствовав, как тоска пробивает себе дорогу изнутри, сквозь кости, и несется по венам к коже, раздирая ее. Такое пробуждение – сущий кошмар. Чтобы поскорей стереть его из памяти, я пошел за «Книгой тревог» Фернандо Пессоа. Мне подумалось, что какими бы безжалостными ни были строки, которые я прочту, открыв наугад печальный дневник Пессоа, все же, уверен, они будут не столь жестоки, как разбудивший меня ужас. Я всегда считал эффективной такую систему, или метод: надо пуститься в странствие по чужим печалям, чтобы смягчить горечь собственных.

Итак, у меня раскрылась страница, где речь шла о сне и которая, похоже, была написана, как и многое у Пессоа, под влиянием винных паров: «Я никогда не сплю. Я живу и вижу сны, вернее сказать, вижу сны, живя, и вижу сны, засыпая, что тоже – жизнь…»

От Пессоа мысли мои переметнулись к барону де Тейве – и надеюсь, что это последнее исключение, которое я делаю в своей тетради для самоубийц. Я пошел за «Воспитанием стоика» – единственным текстом, оставленным бароном. Книга имеет подзаголовок, ясно указывающий, что высокородный автор принадлежит к рядам приверженцев направления Нет: «О невозможности творить высшее искусство».

В предисловии к этой короткой и единственной своей книге барон пишет: «Я чувствую близкий – ибо сам хочу, чтобы он был близким, – конец своей жизни <…> Я убью, я скоро убью себя. Но желаю оставить по себе хотя бы интеллектуальное воспоминание <…> Это и будет моей единственной рукописью <…> Чувствую, как свет, царящий в моей душе, наливает силой слова, хотя и не для того, чтобы сотворить произведение – этого я никогда не сумел бы сделать, – а для того, по меньшей мере, чтобы внятно объяснить, по каким именно причинам я его не сотворил».

«Воспитание стоика» – книга странная, она цепляет нас за живое. На ее малых числом страницах барон, человек очень робкий и неудачливый с женщинами – как и я, хочется добавить, – излагает свой взгляд на мир, рассказывает, какие бы книги он написал, если бы не раз и навсегда принятое решение – не писать их вовсе.

Одна из причин, почему он не потрудился их написать, кроется в подзаголовке, а также во фразах, подобных следующей (это очень напоминает вариант синдрома Бартлби, которым страдал Жубер): «Гордость ума идет от четкого понимания собственных границ, от понимания того, что вселенная остается где-то там, за ними».

Но коль скоро творить высшее искусство невозможно, барон решает, не уронив ни капли собственного достоинства, перебраться в страну незадачливых кудесников, которые отвергли фальшивые чары редких слов, разбросанных по редким книгам – блестящим, но на самом-то деле бессильным подняться до высшего искусства, которому суждено исчезнуть только вместе со всем остальным миром.

Если к мысли о неутоленной жажде универсальности добавить мнение Оскара Уайльда о публике, которая проявляет жадный интерес ко всему, кроме того, что интереса заслуживает, то мы придем к такому выводу: барон поступил, безусловно, верно, действуя в согласии с собственными умозаключениями, он поступил верно, написав о невозможности творить высшее искусство, и, пожалуй, – с учетом всех обстоятельств данного конкретного случая, – он поступил верно, убив себя. А что, собственно, оставалось еще делать человеку, если он, подобно барону, полагает, что даже мудрые греки недостойны восхищения, ибо они всегда казались ему безнадежно устаревшими, да к тому же «людьми глуповатыми, если сказать не кривя душой».

Что оставалось еще делать барону при его непробиваемом здравомыслии? Он поступил очень даже верно, расплевавшись с собственной жизнью, а также – с высшим искусством, коль скоро оно такое недостижимое; расплевался с собственной жизнью и с высшим искусством, как это сделал Альваро де Кампос, который не раз повторял, что единственная на свете метафизика – шоколадные конфеты, и с этими словами он показывал блестящие обертки от этих самых конфет и швырял их на пол, как раньше, говорил он, уже швырнул туда же собственную жизнь.

Итак, барон убил себя. Последней каплей стало сделанное им открытие, что даже самому Леопарди (а тот казался ему менее безнадежным, чем прочие поэты и писатели, которых он читал) не

хватило мощи, чтобы подняться до высшего искусства. Мало того, Леопарди оказался способен написать такую фразу: «Я робок с женщинами, значит, Бога нет». Барон, который тоже был робок с женщинами, счел фразу остроумной, но от нее за версту разило дешевой метафизикой. То, что Леопарди позволял себе изрекать подобную чушь, окончательно убедило барона в том, что высшее искусство невозможно. Чем барон и утешился, прежде чем наложить на себя руки, вернее, он подумал: ну раз уж Леопарди нес подобный вздор, это рушит последние сомнения в невозможности хоть что-нибудь сделать, и надо признать, что нам доступен лишь аристократизм души. И уйти со сцены. Вероятно, он рассудил: «Мы робки с женщинами, Бог существует, но у Христа не было библиотеки, мы же никогда ничего не добьемся, ладно, кто-то по крайней мере придумал достоинство».

34) По убеждению Гофмансталя, эстетическая сила коренится в справедливости. И во имя этого эстетического требования он стремился, как пишет Клаудио Магрис, найти определение для границ и очертаний – стремился к строгости и ясности, выстраивая понятие формы и нормы как крепость против соблазна неизъяснимости и расплывчатости (хотя сам он в собственном неправдоподобно скороспелом дебюте был их глашатаем).

Случай Гофмансталя – один из самых необычных и спорных в искусстве отрицания, и причиной тому блестящий дебют чудо-ребенка, затем кризис (который отразился в «Письме лорда Чэндоса» – работе символической для искусства Нет), а затем осторожное изменение курса.

Итак, писатель пережил три совершенно разных этапа. Первый – очевидная юношеская гениальность, хотя для этого этапа характерны легковесность и высокопарность («велеречивый дурман»). Второй – сокрушительный кризис, ведь «Письмо…» – это нулевой градус, полное отсутствие желаний, если не в стилистическом плане, то в поэтике самого Гофмансталя; «Письмо…» – манифест, провозглашающий бессилие слова и гибель «я» в суматошном и мутном потоке вещей, которые уже нельзя с помощью языка ни как-то назвать, ни лишить имени: «Иными словами, болезнь моя заключается в том, что я утратил дар последовательно мыслить и связно излагать»,[88] и это значит, что отправитель письма отрекается от своего призвания и от профессии писателя, потому что, как ему видится, слову в принципе не дано выразить объективную реальность. Третий этап – это когда Гофмансталю удается одолеть кризис (как если бы, допустим, Рембо вернулся к творчеству, не изменив своего

твердого убеждения в полной несостоятельности слова) – он весьма изящно возвращается к литературе, увлекаемый при этом в бездну, ведь слава культового писателя обязывает неустанно заботиться о своем публичном образе, приршмать визиты литераторов, беседовать с издателями, разъезжать с лекциями, путешествовать, чтобы учреждать журналы и руководить ими; между тем его пьесы идут в немецких театрах, а проза сделалась гораздо более выдержанной, хотя, по замечанию Шницлера,[89] третий этап показал, что Гофмансталь не сумел превзойти ни своих чудесных юношеских творений (утратив изысканность, свойственную ранней поре), ни более поздних, порожденных всплеском основательности, когда он подступил к границе глубочайшего молчания и когда разразился кризис, результатом которого стало «Письмо…».

Стефан Цвейг писал в этой связи: «Меня ничуть не меньше восхищают произведения, написанные после этапа гениальности и после кризиса, воплотившегося в „Письме лорда Чэндоса“, его замечательные статьи, наброски „Андреаса“ и другие удачи. Но, связав свою жизнь с Королевским театром, откликаясь на запросы своего времени и окунувшись в разного рода амбициозные проекты, он отчасти утратил чистоту изначальных порывов и вдохновения».

Письмо, которое якобы посылает лорд Чэндос сэру Фрэнсису Бэкону, чтобы сообщить, что он расстается с литературой – потому что «забытая лейка, брошенная на пашне борона, собака, греющаяся на солнце, убогое кладбище, калека, крестьянская хижина – каждый из этих предметов, как и тысячи прочих им подобных, мимо которых взгляд обычно скользит с будничным равнодушием, в какой-то момент, приблизить который я не властен, внезапно может принять возвышенный и трогательный облик; наша речь слишком бедна, чтобы описать его», – это письмо лорда Чэндоса, которое волей-неволей сравниваешь с «Началом разговора с богомольцем»[90]Франца Кафки (где вещи уже не находятся на своих прежних местах, и язык уже не способен их называть), это письмо лорда Чэндоса обобщает сущность кризиса вербальной выразительности, поразившего поколение венцев конца века, и речь там идет о кризисе доверия к самой природе словесной выразительности и человеческого общения, кризисе языка как явления универсального, без разделения на отдельные языки.

Это «Письмо лорда Чэндоса» – вершина литературы Нет, оно бросает свою бартлбианскую тень на весь XX век – из края в край, и в рядах самых очевидных его последователей числится юный Тёрлес Музиля, который в романе 1906 года говорит о «второй,

тайной, незамечаемой жизни вещей»: «Есть во мне, под всеми мыслями, что-то темное, чего я не могу вымерить мыслями, жизнь, которая не выражается словами и которая все-таки есть моя жизнь…»[91] Назовем также Бруно Шульца,[92] который в «Коричных лавках» (1934) говорит о ком-то, чья личность расщепилась на множество разных и враждебных «я»; назовем безумца из «Аутодафе» (1935) Элиаса Канетти, который указывает на один и тот же предмет, всякий раз называя его по-разному, чтобы не попасть в плен к устоявшемуся и неизменному определению; назовем Освальда Винера,[93] который в «Улучшении Центральной Европы» (1969) ведет фронтальную атаку на литературный обман, преследуя забавную цель – уничтожить, чтобы вновь найти, но уже за границами знака, жизненную непосредственность; назовем Педро Касариегу Кордобу,[94] который пишет в «Я подделаю легенду» о том, что чувства скорее всего невыразимы, искусство скорее всего – это пар, оно скорее всего испаряется в процессе превращения внешнего во внутреннее; назовем Клемана Россе, который в «Le choix de mots»[95] (1995) пишет, что во владениях искусства человек не творящий способен обрести силу куда большую, чем творящий, потому что последний всего лишь наделен властью творить, в то время как первый не только наделен ею, но властен еще и отказаться от творчества.

35) Болезнь зародилась давным-давно, но именно с появлением «Письма лорда Чэндоса» литература впрямую заговорила о собственной несостоятельности и бессилии; такое саморазоблачение – что происходит и в моих комментариях без текста – вдруг стало для нее главной и, разумеется, трагической проблемой.

Отрицание, отказ, отречение, немота – вот самые крайние формы, в которых проявился этот недуг культуры.

Но крайняя форма par excellence – это та, которую принесла с собой Вторая мировая война, когда язык оказался к тому же еще и покалеченным. И Пауль Целан во времена безмолвия и отчаяния мог лишь разбередить рану бессловесности:

Родись,
родись человек,
родись в мир человек, сегодня, со
светом в патриаршей
бороде: получилось б,
говори он об этом
времени,

получилось
б лишь бормотание и бормотанье,
беспрестан-, беспрестан —
ноно[96]

36) Мне написал Дерен, и вправду написал, на сей раз я ничего не придумываю. Я уже перестал ждать от него ответа, и вот – милости просим!

Он пишет, что я должен заплатить ему – сразу видно, человек с чувством юмора, – за те сведения, которые он посылает и которыми я могу воспользоваться в своих комментариях.

Уважаемый коллега!

Посылаю Вам фотокопии некоторых литературных документов, которые могут Вас заинтересовать, могут оказаться Вам полезными для заметок об искусстве отказа.

В первую очередь это цитаты из «Господина Теста» Поля Валери. Я знаю, что Вы и так не забыли Валери – без него никак нельзя обойтись, работая над темой, которую Вы избрали, и тем не менее, возможно, фразы, которые я Вам посылаю, ускользнули от Вашего внимания, а в них – суть этой книги, «Господина Теста», целиком и полностью относящейся к так называемому направлению Нет.

Далее следует письмо Джона Китса, где он среди прочего спрашивает: а что, собственно, такого особенного нашли в его словах о том, что он намерен навсегда бросить писать?

Посылаю Вам также «Прощай» – вдруг этот короткий текст затерялся в Ваших бумагах, а это, как полагают многие, и я в их числе, безусловно, можно считать прощанием Рембо с литературой.

Также посылаю Вам важнейший фрагмент из «Смерти Вергилия» – романа Германа Броха.

Далее – фраза Жоржа Перека. Она не имеет никакого отношения к теме отказа, или отрицания и отречения, которая Вас интересует и исследованием которой Вы теперь заняты, поможет послужить чем-то вроде паузы или передышки, способной снять напряжение после жесткого текста Броха.

И наконец, я посылаю Вам то, без чего никак нельзя обойтись в работе, посвященной искусству Нет: эссе Малларме «Кризис стиха», написанное в 1896 году.

С Вас тысяча франков. Смею надеяться, что мои

добавления Вам пригодятся.
Искренне Ваш Дерен.

37) Должен признать, что присланные Дереном выдержки из «Господина Теста» Валери – это настоящие жемчужины. «Господин Тест не был также и философом и ничем в этом роде, поэтому он много думал, ибо чем больше пишешь, тем меньше думаешь».[97]

38) Поэт, «осознающий себя поэтом», Джон Ките – автор важнейших идей о самой поэзии, которые он никогда не доверял ни предисловиям, ни сочинениям теоретического толка, а излагал исключительно в письмах к друзьям; особо следует отметить письмо, адресованное 27 октября 1818 года Ричарду Вудхаусу.[98] Там Китс говорит об отсутствии своего «я» у любого хорошего поэта, то есть такого, который умеет дистанцироваться и занять нейтральную позицию относительно им же высказанного.

В этом письме Ките отказывает поэту в собственной сущности, в личности, в том «я», от имени которого поэт мог бы искренне говорить. С точки зрения Китса, хороший поэт подобен хамелеону, ибо в равной степени наслаждается, создавая как героя-злодея (например, Яго у Шекспира), так и героя-ангела (например, Имогена у того же Шекспира).

Для Китса поэтическая личность – «все и ничто; в ней отсутствует все личное, она в равной мере наслаждается светом и тьмой <…>. То, что ужаснет добродетельного философа, приведет в восторг хамелеона-поэта». Вот почему из всех существ на земле поэт – «существо самое непоэтическое, у него нет своего „я“, он заполняет собой все земные оболочки».

«Солнце, – продолжает он в письме к другу, – луна, море, мужчины и женщины с их душевными порывами поэтичны и обладают неизменными свойствами; у поэта же никаких свойств нет, нет личности, из всех божьих творений он – самое непоэтичное».

Можно подумать, что Китс возвещает – на годы и годы опережая свое время – столь затасканное ныне «растворение „я“. Благодаря гениальному уму и мощной интуиции Китс предвидел и многое другое. Достаточно вчитаться в финал его письма к Вудхаусу когда после рассуждений о схожести поэта с хамелеоном он пишет совершенно неожиданную для той эпохи фразу: „А раз у поэта отсутствует все личное, я же причисляю себя к поэтам, то что удивительного, если я вдруг скажу, что больше писать не намерен“.

39) «Прощай» – короткий текст, включенный Рембо в книгу «Пора в аду». Кажется, будто поэт и на самом деле прощается с литературой: «Вот и осень! Но стоит ли жалеть о вечном солнце, если мы призваны познать божественную ясность – вдали от людей, которых убивает течение времени?»[99]

Зрелый Рембо – «Вот и осень!» – зрелый в девятнадцать лет, прощается с фальшивой, на его взгляд, иллюзией христианства, с последними этапами, через которые успела пройти его поэзия, прощается с попытками провидчества – одним словом, с собственными безмерными амбициями. Перед его взором расстилается новый путь: «Я силился измыслить новые цветы, новые звезды, новую плоть и новые наречия. Мнил, что приобрел сверхъестественную силу. И что же? Теперь мне приходится ставить крест на всех моих вымыслах и воспоминаниях! На славе поэта и вдохновенного краснобая!»

Ближе к концу есть фраза, ставшая знаменитой, и она, вне всякого сомнения, звучала именно как прощание: «Нужно быть безусловно современным! Никаких славословий, только покрепче держаться за каждую завоеванную пядь».

И все же я предпочитаю – хотя Дерен и не прислал мне его – более простое прощание с литературой, более незамысловатое, чем «Прощай» Рембо. Оно содержится в черновиках к «Поре в аду», и там говорится: «Теперь я могу сказать, что искусство – это глупость».

40) Тени Китса и Рембо – на это, как я легко догадался, и намекает Дерен – незримо присутствуют в финальном кризисе поэта Вергилия, героя великолепного романа Германа Броха. Ведь именно Китса, который грезил растворением «я» (когда это еще не стало общим местом), мы вспоминаем сразу же, как только Брох сообщает нам в «Смерти Вергилия», что его герой хотел убежать от неопределенности, но неопределенность снова обрушилась на него – не как неразличимость границы, где начинается стадо, но совершенно явно, более того, почти осязаемо, как хаос индивидуализации и растворения, который никак не мог образовать нечто цельное ни с наблюдением, ни со строгой неподвижностью: «…он был повергнут обратно в хаос, в мешанину отдельных голосов <…> демонический хаос разрозненных голосов, разрозненных познаний, разрозненных предметов <…>; этот хаос теперь наступал на него, брал в полон <…>. О, каждому грозят необузданные голоса и их щупальца, оплетающие, как ветвями, цепляющие, как сучьями, захлестывающие своими сплетенными, вырастающими друг из

друга, вырывающимися ввысь и снова скручивающими друг друга, демонические в своем самовластье, демонические в своей отъединенности, голоса секунд, голоса лет, голоса эонов, сплетающиеся в причудливую вязь миров, вязь времен, непонятные, непроницаемые в своем немотствующем рыке…».[100]

Мы вспоминаем именно Рембо, мечтавшего о новых наречиях, но вынужденного поставить крест на собственном воображении, когда Вергилий под конец жизни убеждается, что приблизиться к тому знанию, что находится за пределами всякого знания, – это задача нам непосильная, а по силам она лишь такой выразительной мощи, с которой не может тягаться земное воображение, не может тягаться язык, которому следовало бы прежде вырваться из цепких сорных зарослей голосов и всякого земного языка, и тогда он будет больше, чем музыка, этот язык, он позволит глазу охватить целое, познать целое.

Кажется, будто Вергилий думает на языке, еще не найденном, возможно, недосягаемом («Писать – значит пытаться узнать, что бы мы написали, если бы писали», – говорила Маргерит Дюрас), потому что понадобилась бы бесконечная жизнь, чтобы удержать ничтожную секунду памяти, бесконечная жизнь, чтобы кинуть всего один мимолетный взгляд на дно бездны, которой является язык.

41) Фраза Жоржа Перека, которую Дерен послал мне, чтобы она сыграла роль передышки после жесткого Броха, пародирует Пруста и довольно остроумна. Я просто приведу ее здесь: «Долгое время я ложился спать в письменной форме».[101]

42) Малларме в «Кризисе стиха» высказывается прямо и заявляет без обиняков о невозможности литературы: «Для рассказа, наставления, даже для описания годится речь, хотя довольно было бы каждому из нас, дабы обменяться мыслью человеческой, молча взять, наверное, либо вложить в руку другому монетку; через использование простейшего слова ширятся пределы того всеобщего *репортажа,* в котором участие принимают писания современных всех родов – исключая литературу».[102]

43) От такого изобилия черных солнц в литературе я впал в тоску и несколько секунд назад попытался восстановить хотя бы относительное равновесие между «да» и «нет», отыскать хотя бы какой-нибудь повод, чтобы начать писать. И в конце концов уцепился за первое, что мелькнуло у меня в голове, – вспомнил слова аргентинского писателя Фогвиля:[103] «Я пишу, чтобы не

быть написанным. Много лет я прожил, будучи написанным, будучи рассказом. Думаю, я пишу, чтобы написать других, чтобы влиять на чужое воображение, прозорливость, способность познавать. Возможно, чтобы влиять на литературное поведение других людей».

Присвоив себе слова Фогвиля – а ведь в этих заметках без текста я тоже занят комментированием литературного поведения других людей, чтобы таким образом писать, а не быть написанным, – я выключаю свет в гостиной и, натыкаясь на мебель, направляюсь в сторону коридора и при этом говорю себе, что очень скоро лягу спать в письменной форме.

44) Мне хотелось бы создать у читателя живое впечатление, будто, приобщаясь к этим страницам, он все равно что вступает в некое подобие честертоновского «клуба странных профессий»,[104] и среди прочих услуг Ассоциация Бартлби – так я назвал бы наш клуб – предлагает вниманию господ членов ассоциации несколько лучших произведений, связанных с темой отказа от писательства, бесспорно посвященных синдрому Бартлби.

Есть два текста, не только с очевидностью посвященные этой болезни, но и породившие синдром Бартлби, как и его предполагаемую поэтику. Это «Уэйкфилд» Натаниэля Готорна и «Писец Бартлби» Германа Мелвилла. В обоих речь идет об отказах (в первом – от семейной жизни, во втором – от жизни вообще), и хотя отречения не имеют касательства к литературе, позиция и поведение главных героев – это прообраз будущих книг-призраков, как и иного рода отречений от словесного творчества, которые вскоре хлынут на литературную сцену.

В тот же сборник – наряду с бесспорными кандидатами, то есть текстами Готорна и Мелвилла, – непременно должны быть включены и предложены вниманию господ членов Ассоциации Бартлби три рассказа, которые мне очень нравятся и которые – каждый по-своему, каждый на свой неповторимый манер – объясняют, как у их героев зародилась мысль отказаться от творчества…

Вот эти три рассказа: «Путешествуй и не пиши об этом» Риты Малу, «Петроний» Марселя Швоба,[105] «История истории, которой не существует» Антонио Табукки.[106]

45) «Путешествуй и не пиши об этом» – апокриф, который Робер Дерен в своих «Литературных затмениях» приписывает Рите Малу, поясняя, что рассказ входит в сборник «Печальные бенгальские ночи». Речь там идет о том, как однажды некий иностранец, путешествуя по Индии, попал в небольшую деревню,

заглянул во двор какого-то дома и увидел там группу индусов – те сидели прямо на земле с маленькими цимбалами в руках и в дьявольски быстром ритме пели дьявольскую песню-заклинание, которая тотчас завладела душой путешественника – таинственным и необоримым образом.

Там же находился очень старый человек, очень и очень старый, он поздоровался с иностранцем, но тот, завороженный пением, слишком поздно услышал его приветствие. Темп музыки становился все безумнее. Но вдруг иностранец понял, что ему очень хочется вновь почувствовать на себе взгляд старика. А старик тот был паломником. Вдруг музыка смолкла, иностранца же охватил своего рода экстаз. Неожиданно старик опять вперил в него взор, после чего медленно покинул двор. Иностранцу почудилось, будто во взгляде старика таился особый смысл, впрямую его касающийся. Он не понял, что именно желал сказать старик, но несомненно вещь важную и неслучайную.

Иностранец был писателем и в своих книгах рассказывал о собственных странствиях. И вдруг он понял, что старик, угадав его судьбу, в первый миг порадовался увиденному – это отразилось в тоне его приветствия, – но потом ему открылась вся судьба иностранца целиком, и провидец испытал к нему великую жалость. Писатель решил, что второй взгляд старика предупреждал о серьезной опасности, в нем словно бы содержался совет обмануть судьбу, для чего нужно спешно переменить образ жизни, иначе говоря, бросить писать о путешествиях, ибо именно эта стезя таит в себе его грядущее несчастье.

«Вот такая легенда живет в современной Индии, – завершает свой рассказ Рита Малу. – Иностранец, поняв смысл посланного старым паломником взгляда, почувствовал неодолимое отвращение ко всему, связанному с литературой, и в жизни ничего больше не написал – ни одной книги про путешествия, и вообще ни одной книги, и вообще никогда больше не брался за перо. На всякий случай».

46) Рассказ «Петроний» включен в «Воображаемые жизни» Марселя Швоба, в книгу, о которой Борхес – он поначалу подражал Швобу, а затем превзошел его – сказал, что тот изобрел в ней занятный метод: герои должны быть реальными, зато события могут быть вымышленными, а порой и фантастическими. По мысли Борхеса, особый привкус «Воображаемым жизням» придает именно такое сочетание, когда автор снует туда-сюда, из реальности в вымысел, что удачнее всего получилось в «Петроний». Главный герой рассказа – тот самый Петроний,

известный нам по историческим трудам, только вот Швоб утверждает, будто он вовсе не был, как всегда считалось, символом изысканности и «арбитром изящества» при дворе Нерона и вовсе не он покончил с собой в мраморной ванне, декламируя непристойные стихи, будучи якобы не в силах и дальше выносить поэзию императора.

Нет, Петроний у Швоба – это человек, который по праву рождения обладал многими привилегиями, достаточно сказать, что в детские годы он не сомневался, будто воздух, которым дышит, специально для него наполняют ароматами. Иначе говоря, Петроний все детство витал в облаках, и резкий перелом случился в тот день, когда он познакомился с рабом по имени Сиро. Раб служил в цирке и начал обучать Петрония неведомым тому вещам, ввел в мир бородатых гладиаторов, ярмарочных надувал и тех людей с бегающими глазками, которые снимали с крючьев туши и вроде бы сторожили овощи, а еще – с кудрявыми отроками из свиты сенаторов, со старыми болтунами, которые толпились на углах и обсуждали городские новости, с развратными слугами и заезжими шлюхами, с продавцами фруктов и хозяевами постоялых дворов, с нищими поэтами и плутоватыми служанками, с самозваными жрицами и бродящими по дорогам солдатами.

Вот тогда-то взгляд Петрония – при этом Швоб сообщает нам, что его герой был косым, – и начал цепко улавливать нравы и хитрости всех этих людишек. Позднее, когда они вышли за городские ворота и оказались на кладбище, среди могил, Сиро поведал ему истории про людей, которые на самом деле были змеями и меняли кожу, мало того, поведал все, какие только знал, истории про негров, сирийцев и плутов трактирщиков.

Однажды Петроний, которому уже стукнуло тридцать, решил записать то, что открылось ему во время знакомства с городским дном. Он написал шестнадцать книг, целиком, от начала до конца, выдуманных, а по завершении работы прочел их Сиро, который хохотал как безумный и не раз принимался хлопать в ладоши. Тогда-то Сиро с Петронием и замыслили следующий план: им пожелалось непременно и на самом деле пережить все выдуманные Петронием приключения, то есть с пергамента перенести их в жизнь. Петроний и Сиро сменили обличье и покинули город, они ходили по дорогам и совершали то, что нафантазировал Петроний, который, кстати, навсегда отказался от писательства – с той поры как начал в реальности проживать им же сочиненные истории. Иными словами, перед нами тема «Дон Кихота» – мечтатель, дерзнувший самого себя превратить в мечту; то есть тема Петрония преобразилась в историю писателя,

который дерзнул на самом деле испытать им же измышленное и потому перестал писать.

47) В «Истории про историю, которой не существует» (из сборника рассказов Антонио Табукки «Летательные аппараты Беато Анджелико») речь идет об одной из тех книг-призраков, которые столь высоко ценят все до одного бартлби – писатели направления Нет.

«У меня есть роман, которого нет, в него-то и вошла история, которую я хочу рассказать», – говорит повествователь. Речь идет о романе, сперва названном «Письма капитана Немо», а потом переименованном в «Никого нет за дверью». Роман родился на свет весной 1977 года, а написан был в деревеньке близ Сиены всего за пару недель восхитительной сельской жизни.

Закончив роман, повествователь послал его издателю, но тот рукопись отверг, посчитав сочинение слишком мудреным и непонятным. Тогда герой решил спрятать текст в некий ящик, чтобы он там немного отлежался («потому что, как мне кажется, мрак и забвение идут историям только на пользу»). Несколько лет спустя, и совершенно случайно, роман снова попал герою в руки, и находка произвела на него очень странное впечатление – он ведь успел напрочь забыть о своем давнишнем творении: «Рукопись вдруг всплыла из темноты комода, как субмарина, выныривающая из мрачных морских глубин».

Повествователь увидел в том особый знак (в романе тоже рассказывалось про субмарину) и счел за необходимое добавить к уже написанному финальный комментарий, потом подшлифовал кой-какие фразы и снова отослал рукопись издателю – но теперь уже другому, а вовсе не тому, который несколькими годами раньше назвал роман слишком головоломным. Новый издатель согласился его опубликовать, и герой пообещал предоставить окончательный вариант после своего возвращения из Португалии. Он взял рукопись с собой и поселился в старом доме на берегу Атлантического океана, в доме, «который назывался Сан-Жозе-де-Гиа», сообщает он. Где и жил в полном одиночестве, в компании со своей рукописью, а по ночам к нему наведывались призраки, но не придуманные им, а самые что ни на есть настоящие.

Наступил сентябрь с его бешеными штормами, а писатель так и сидел в старом доме, все правил рукопись, по-прежнему пребывая в полном одиночестве – прямо перед домом, кстати, был крутой берег, – зато по ночам в гости к нему являлись призраки, которые жаждали общения и с которыми он нередко вел самые немыслимые диалоги: «Привидениям хотелось поговорить, и я выслушивал разные истории, пытаясь

расшифровать их потаенный смысл, потому что истории эти подчас звучали темно и запутанно и в большинстве своем были историями несчастливыми – это я отметил для себя сразу же».

И вот так, за безмолвными беседами, прошло время и настала пора осеннего равноденствия. В тот день на море обрушился ураган; с самого рассвета герой слушал рев стихии; но даже к вечеру небывалая буря не стихла; а ночью горизонт затянулся плотными тучами, и связь с привидениями прервалась – возможно, из-за появления рукописи или книги-призрака с ее субмариной и тому подобным. Океан вопил нестерпимо, словно из пучины рвались наружу чьи-то крики и стоны. Рассказчик подошел к обрыву, держа в руках свой подводный роман, и – это основополагающий момент для искусства бартлби и книг-призраков – отдал его на волю ветру, страницу за страницей.

48) Уэйкфилд и Бартлби – два героя-одиночки, внутренне связанные между собой, хотя первый связан, тоже внутренне, еще и с Робертом Вальзером, а второй – с Кафкой.

Уэйкфилд – персонаж, придуманный Готорном: этот человек внезапно и без всякой видимой причины покинул жену и дом, после чего в течение двадцати лет одиноко и неприметно жил на соседней улице, никем не узнанный, ибо его считали умершим, – и его можно по праву назвать прямым предшественником многих персонажей Вальзера, всех этих первостатей-нейших нулей без палочки с их желанием исчезнуть, просто исчезнуть, затеряться в безымянной ирреальности.

Что касается Бартлби, то он – очевидный предшественник героев Кафки. «Бартлби, – пишет Борхес, – олицетворяет собою жанр, который году примерно в 1919-м вновь изобретет и углубит Кафка, жанр фантазий на тему человеческого поведения и чувств». Но Бартлби по праву можно считать и предшественником самого Кафки – писателя-одиночки, который видел, что контора, в которой он работает, есть жизнь, то есть смерть для него, одиночки «посреди пустынного кабинета», человека, прогуливавшего по Праге свою жизнь – жизнь летучей мыши в пальто и черном котелке.

Разговаривать, словно бы доказывают нам и Уэйкфилд и Бартлби, – значит заключать союз с бессмысленностью бытия. И в том и в другом живет глубинное отрицание мира. Оба похожи на придуманного Кафкой Одрадека,[107] который не имеет постоянного жилища и обитает на лестнице в чужом доме или в какой-нибудь дыре.

Не всем известно, что Герман Мелвилл, создатель Бартлби, был чертовски невезуч. Послушаем, что говорит о нем Джулиан

Готорн, сын создателя Уэйкфилда: «Мелвилл был человеком трезвейшего ума, но и самым странным из людей, которые когда-либо попадали в наш круг. Несмотря на все свои приключения, такие дикие и страшные, – а ведь только ничтожная часть этих похождений попала в его замечательные книги, – он так и не сумел избавиться от пуританских взглядов <…>. Он все время выглядел встревоженным, выглядел странно, очень странно, у него нередко случались приступы тоски, и есть все основания предположить, что в нем таились признаки безумия».

Готорн и Мелвилл, возвестившие, сами того не ведая, начало тяжелых времен для искусства Нет, были между *собой* знакомы, мало того, были друзьями и восхищались друг другом. Готорн тоже был пуританином – даже и в том, как агрессивно нападал на некоторые черты пуританства. Он, как и Мелвилл, слыл человеком беспокойным и странным, очень странным. Он не ходил в церковь, но, по свидетельствам, в годы своего одиночества нередко стоял у окна и смотрел на людей, которые направлялись в храм, и, как говорили, взгляд его нес в себе краткую историю Мрака за весь срок существования искусства Нет. Воззрения писателя были омрачены ужасной доктриной Кальвина – доктриной предопределения. Именно эта особенность Готорна так восхищала Мелвилла, который, воздавая ему хвалы, упоминал и о *великой власти мрака,* при том что подобная же сумеречная сторона имелась и в самом Мелвилле.

Мелвилл никогда не сомневался, что в жизни Готорна есть некая тайна, так никогда до конца и не проясненная, именно этой тайне обязаны своим рождением *черные* куски его произведений. Что ж, суждение Мелвилла представляет для нас преимущественный интерес, если вспомнить, что подобные фантазии были весьма характерны и для него самого, человека, склонного в первую очередь к *черным* поступкам, особенно после того, как он убедился в том, что следом за первыми и весьма громкими литературными успехами – когда его приняли за морского репортера – писательский труд уготовил ему сплошные неудачи.

Но вот ведь какой курьез! Я в этих моих заметках успел уже столько наговорить о болезни Бартлби, но до сих пор не удосужился упомянуть о том, что сам Мелвилл страдал ею еще до появления на свет своего знаменитого героя, а это наталкивает нас на мысль: не придумал ли он Бартлби, чтобы описать собственный недуг?

Занятно также понаблюдать за тем, как я, уже заполнив немало страниц дневника – а он, скажем честно, все больше и больше отделяет меня от внешнего мира, постепенно превращая в

призрака, – иногда выхожу на прогулку по нашему району, невольно уподобляясь Уэйкфилду, словно и у меня есть жена, которая считает мужа, то есть меня, покойным, а я продолжаю себе жить по соседству, и пишу эти свои заметки, и порой шпионю за ней, например, когда она отправляется за покупками. Так вот, я еще почти ни словом не помянул литературные провалы как прямую причину появления Болезни или отказа продолжать писать. Но дело все в том, что случай неудачников, если хорошенько пораскинуть мозгами, не представляет, собственно, большого интереса – тут все слишком уж очевидно, ведь нет никакой заслуги в том, что ты становишься писателем направления Нет, потому что потерпел неудачу. Провал слишком ярко высвечивает, не оставляя почти и тени загадки, обстоятельства тех, кто бросил писать по столь заурядной причине.

Если самоубийство – это самое непростое из-за своей предельной радикальности решение, которое при всем при том в общем-то легко истолковать и как решение на самом деле простейшее, то отказ от писательства из-за пережитой неудачи рисуется мне удручающе простым выходом из положения; хотя есть исключения, о которых я намерен упомянуть, и к их числу, разумеется, готов отнести случай Мелвилла, ибо он имеет право на что угодно (поскольку это он придумал примитивное – и одновременно сложнейшее и хитроумнейшее – смирение Бартлби, а тот никогда и ни за что не выбрал бы столь прямой путь: собственной рукой подвести жирную и прямую черту смерти под своей жизнью, и уж тем более не опустился бы до слез или бегства после поражения; нет, Бартлби нашел совершенно блестящий способ освоиться с мыслью о неудаче – никаких самоубийств или бесконечных стенаний, он просто ел пряники, то есть оставил за собой право, как и прежде, «предпочитать отказаться», – вот почему Мелвиллу я прощаю все).

Историю относительного краха литературной карьеры Мелвилла (относительного, потому что, выдумав совсем другой жизненный крах – крах Бартлби, он вполне успокоился) вкратце можно резюмировать так: после дебютных приключенческих рассказов, имевших оглушительный успех – в первую очередь благодаря тому, что автора приняли за журналиста, который описывает жизнь моряков, – появление «Марди» обескуражило публику; роман был – и остается по сей день – нелегким для чтения, но его сюжет предвосхищал будущие произведения Кафки: в нем описывалась бесконечная погоня по бесконечным морям. «Моби Дик» в 1851 году потряс почти всех, кто потрудился его прочесть. Роман «Пьер, или Двусмысленности»

страшно не понравился критикам, а «Рассказы на веранде» (куда и был включен, последним по счету, «Писец Бартлби», тремя годами раньше опубликованный в одном из журналов без подписи автора) прошли незамеченными.

В 1853 году Мелвилл, которому исполнилось тридцать четыре года, сделал вывод, что он потерпел полный крах. Пока его воспринимали как репортера, описывающего морские приключения, все шло отлично, но как только из-под его пера начали выходить шедевры, ни публика, ни критика их не приняли – с тем единодушием, какое обычно отличает ошибочные суждения.

Именно в 1853 году, убедившись в полном поражении, Мелвилл написал повесть «Писец Бартлби», по сути явившуюся лекарством против депрессии и тем зернышком, из которого выросли будущие книги Мелвилла, – через три года был закончен «Мошенник» – история весьма оригинального авантюриста (время породит его двойника – Дюшана), где перед читателями предстала целая галерея суровых и мрачных картин. Эта книга увидела свет в 1857 году и волей судьбы стала последним прозаическим произведением, напечатанным самим автором.

Мелвилл умер в 1891 году, всеми забытый. За последние тридцать четыре года жизни он написал длинную поэму, воспоминания о путешествиях и – незадолго до смерти – повесть «Билли Бад», еще один шедевр, предвещающий появление Кафки. Историю о некоем судебном процессе, когда моряка безвинно приговорили к смертной казни, словно во искупление греха – за то, что он был молодым, счастливым и наивным. Шедевр увидел свет через тридцать три года после кончины автора.

Все, написанное за эти тридцать четыре года, создавалось в духе Бартлби – вяло, словно бы нехотя, словно бы автор на самом деле предпочитал этого не делать, и тут просвечивало очевидное желание: отвергнуть отвергнувший его мир. Когда я раздумываю над поступком Мелвилла, мне вспоминаются слова Мориса Бланшо про всех тех, кто сумел – каждый в свое время – отвергнуть милую сердцу видимость привычной взаимосвязи с людьми, почти всегда на поверку дутой, но столь востребованной, добавим, нынешними авторами: «Жест отвержения труден и необычен, хотя у всех у нас он выглядит одинаково, когда мы к нему прибегаем. Почему труден? Потому что отвергать приходится не только худшее, но и вроде бы разумное, то, что можно было бы назвать счастливым разрешением дела».

Когда Мелвилл перестал мечтать о счастливом разрешении дела и надеяться на публикации, когда стал вести себя исключительно так, как ведут себя люди, «предпочитающие

отказаться», он много лет подряд постоянно искал работу, чтобы содержать семью, – любую работу. А когда наконец нашел – где-то году в 1866-м, – его судьба в точности повторила судьбу Бартлби, им же самим сотворенного странного персонажа.

Параллельные жизни. В последние годы Мелвилл, как и его герой Бартлби, эта «последняя колонна разрушенного храма», служил в заштатной нью-йоркской конторе.

Невозможно побороть искушение и не сравнить контору Мелвилла с той, в которой служил Кафка, написавший Фелице Бауэр, что литература гнала его из жизни, то есть из конторы. Если эти драматические слова всегда вызывали у меня смех – особенно сегодня, когда я пребываю в прекрасном расположении духа и вспоминаю Монтеня, говорившего, что у нас есть одно отличительное свойство: мы созданы, в равной мере чтобы смешить и смеяться, – то другие слова Кафки, также адресованные Фелице Бауэр и менее известные, чем приведенные выше, смешат меня еще больше, и я часто их вспоминал, сидя у себя в конторе, то есть они помогали мне одолевать тоску, когда она только начинала наклевываться: «Дорогая, я должен думать о тебе всегда и везде, поэтому пишу, расположившись за столом моего начальника, которого в данный момент изображаю».

49) Ричард Эллман в биографии Джойса описывает такой эпизод, словно сошедший со сцены театра Нет:

«Джойсу было тогда пятьдесят, а Беккету двадцать шесть. Беккет обожал молчание, Джойс – тоже; они, оба бесконечно печальные, вели диалоги, которые сводились только к обмену молчанием; Беккет печалился главным образом о судьбах мира, Джойс – о себе самом. Джойс сидел в привычной для него позе: скрестив ноги, так что носок той ноги, что была сверху, уходил под икру ноги, что была снизу; высокий и тощий Беккет сидел в такой же позе. Внезапно Джойс спрашивал нечто вроде:

– Разве мог идеалист Юм написать хоть какую-нибудь историю?

Беккет отзывался:

– Историю представлений».

50) За известным каталонским поэтом Ж. В. Фойшем я не раз тайком наблюдал в его кондитерской, расположенной в барселонском районе Сарриа. Он всегда сидел сбоку от toulell[108] за кассой и словно созерцал оттуда мир пирожных. Когда университет устроил вечер в его честь, я находился в рядах многочисленной публики, и мне очень хотелось наконец-то услышать, что он скажет, да только вот Фойш в тот день почти

ничего не сказал, а лишь подтвердил, что с поэзией расстался навсегда. Помню, меня это задело за живое, возможно, уже тогда я начал обдумывать свои будущие постраничные комментарии, заметки об отказах от писательства; и я задавался вопросом, откуда Фойш знает, что не будет больше писать, и вообще, разве может человек быть уверенным в таких вещах. А еще я задавался вопросом, чем занимается тот, кто перестал писать, если писал он всегда. Тут надо пояснить, что я восхищался Фойшем, то есть всю жизнь любил его стихи, его поэтический язык – впитав в себя традицию, он рванул вперед, в современность («m'exalta el nou, m'enamora el veil» – «меня будоражит новое, я влюблен в старое»), обновил художественные возможности каталанского языка. Я восхищался им, и мне было нужно, чтобы он продолжал писать стихи, и поэтому меня ужасно огорчала мысль, что он покончил с творчеством и, пожалуй, решил просто-напросто сидеть и дожидаться смерти. Я не нашел утешения и в заметке Пере Жимферрера, напечатанной в журнале «Дестино», правда, она кое-что объясняла. По поводу бесповортного молчания Фойша Жимферрер написал: «Но в глазах его (Фойша) бьется все то же – хотя теперь и более спокойное – пламя: сияние мечты, отныне погребенной под незримой лавой <…>. За границей того, что рядом, можно угадать глухой рокот океана, гул бездны: Фойш по ночам продолжает видеть во сне стихи, которых уже не пишет».

Ненаписанные, но пережитые в воображении стихи – прекраснейший финал для человека, бросившего писать.

51) Вечная мечта Оскара Уайльда, высказанная в эссе «Критик как художник»: «…не делать совершенно ничего, хотя это самая трудная вещь на свете, самая трудная и самая интеллектуальная».

В Париже, в последние два года жизни, испытывая чувство полного морального уничтожения, он, как это ни странно, смог осуществить эту свою давнюю мечту – совершенно ничего не делать. Потому что в последние два года жизни Уайльд не писал, решив навсегда бросить литературу и познать иные наслаждения, познать мудрую радость ничегонеделанья, отдаться полной праздности и горьким раздумьям. Человек, в свое время сказавший, что «работа – это проклятье пьющих классов», бежал от литературы, как от чумы, и посвятил себя прогулкам, питью и, нередко, суровому и чистому созерцанию.

«Для Платона и Аристотеля, – писал он, – полное бездействие всегда было самой благородной формой энергии. Для людей самой высокой культуры созерцание всегда было единственным достойным человека занятием».

Он также писал, что «избранный живет, чтобы ничего не делать»; именно так он и прожил оставшиеся ему два года жизни. Иногда принимал у себя верного друга Фрэнка Харриса[109] – будущего своего биографа, – который, изумляясь полному безделью Уайльда, не раз повторял:

– Как вижу, ты опять сидишь сложа руки…

Однажды Уайльд ответил:

– Дело в том, что в трудолюбии таится зародыш всякого уродства, зато я не перестал порождать идеи и, если хочешь, продам тебе одну.

В тот же вечер он продал Харрису за пятьдесят фунтов сюжет для комедии, которую тот быстренько состряпал и в мгновение ока поставил под названием «Мистер и миссис Девентри» в лондонском театре «Ройял» 25 октября 1900 года, всего за месяц до смерти Уайльда, настигшей того в комнатенке парижского отеля «Эльзас».

Еще до премьеры Уайльд – а жить ему оставался месяц – понял, после же премьеры окончательно уверился в мысли, что продлить счастливое существование ему поможет регулярное требование гонораров за каждый спектакль, показанный в театре «Ройял», – пьеса шла в Лондоне с большим успехом. И он принялся донимать Харриса письмами примерно такого содержания: «Вы не только украли у меня пьесу, но еще и безнадежно испортили ее, поэтому я требую еще пятьдесят фунтов» – и так до самой своей смерти.

В связи с кончиной Уайльда одна парижская газета весьма кстати привела его слова: «Когда я не знал жизни, я писал; теперь, когда я постиг ее смысл, писать мне больше не о чем».

Эта фраза отлично увязывается с финалом Уайльда. Перед смертью он два года наслаждался счастьем, не испытывая ни малейшей потребности в творчестве, в том, чтобы добавить хоть строку к уже написанному. Очень даже вероятно, что после смерти он постиг полноту неведомого и открыл, в чем именно состоит ничегонеделанье, то есть понял, почему и вправду на свете нет ничего труднее и интеллектуальнее.

Через пятьдесят лет после его смерти, на тех же улицах Латинского квартала, по которым он бродил, наслаждаясь ленивой праздностью и забыв о литературе, на одной из стен в ста метрах от отеля «Эльзас» появился первый знак, свидетельствующий о рождении радикального течения «ситуационистов», – публика впервые узнала о бунтарях, которые восстали против общества и вроде бы плыли по воле волн, но уже готовились крикнуть свое Нет всему, что встретят на пути, и будут долго кричать в порыве острого чувства одиночества,

беспомощности и неукорененности, но и счастья тоже – а ведь все это наполняло последние дни жизни Оскара Уайльда.

Первым свидетельством рождения «ситуационистов» стала надпись на стене – в ста метрах от отеля «Эльзас». Говорили, будто это дань памяти Оскара Уайльда. Надпись сделали те, кто под предводительством Ги Дебора[110] вскоре предложат, чтобы в больших городах для пешеходов открыли крыши домов. Она гласила «Никогда не работайте».

52) Хулио Рамон Рибейро[111] – перуанский писатель, по-вальзеровски деликатный, – он всегда писал так, словно шел на цыпочках, чтобы не ранить собственную скромность, чтобы не пересечься хоть в чем-то – как знать заранее! – с Марио Варгасом Льосой; он всегда подозревал и постепенно подозрение переросло в уверенность, будто есть целый ряд книг, составивших часть истории направления Нет, хотя их, этих книг, на самом деле не существует. Книги-призраки, невидимые тексты имеют обыкновение вдруг постучаться в нашу дверь, а когда мы спешим впустить их, испаряются; мы отворяем дверь – а их уже нет, и след простыл. Но ведь то была, несомненно, великая книга, великая книга, жившая в нас, та самая, которую на самом-то деле нам было предначертано написать, *наша книга,* та самая, какую мы уже никогда не сможем ни сочинить, ни прочесть. Но книга эта – не сомневайтесь – существует, она словно получила отсрочку в истории искусства Нет.

«Недавно я читал Сервантеса, – пишет Рибейро в „Искушении провалом“, – и почувствовал некое дуновение, тайный знак, распознать который, к сожалению, не успел (почему? кто-то меня отвлек, может, зазвонил телефон, не знаю), помню только, как ощутил порыв что-то немедля начать… А потом все рассеялось. Каждый из нас хранит в себе некую книгу, может, даже великую книгу, но из-за суетности нашей внутренней жизни она либо редко всплывает на поверхность, либо всплывает на столь краткий миг, что мы не успеваем загарпунить ее».

53) Генри Рот родился в 1906 году в Галиции (тогда принадлежавшей Австро-Венгерской империи), а умер в 1995-м в Соединенных Штатах. Его родители эмигрировали в Америку, и он провел детство в Нью-Йорке – детство еврейского мальчика, о чем и рассказал в замечательном романе «Зовите это сном», опубликованном, когда автору было двадцать восемь лет.

Романа никто не заметил, и Рот счел за лучшее заняться чем-нибудь другим: он работал помощником водопроводчика, санитаром в психушке и разводил уток.

Через тридцать лет «Зовите это сном» переиздали, и за несколько недель роман превратился буквально в классику американской литературы. Рот был искренне изумлен и на волне успеха принял решение напечатать что-нибудь еще, но не раньше, чем перешагнет рубеж восьмидесятилетия. Он одолел этот рубеж и через тридцать лет после триумфа «Зовите это сном» вручил издателям новую рукопись – «Власть бурного потока», которую они – учитывая ее внушительный размер – разделили на четыре части.

«Я написал этот роман, – сказал Рот под конец своих дней, – только для того, чтобы спасти обветшалые воспоминания, которые пока еще продолжают тускло поблескивать в моей памяти».

Речь идет о романе, написанном для того, «чтобы было легче умирать», но в нем звучит и насмешка – гениальная насмешка – над литературной славой. К лучшим страницам книги можно, пожалуй, отнести те, где Рот описывает собственный опыт жизни вне литературы, по сути почти все восемьдесят лет, – а к этому, можно сказать, и сводится весь роман, что логично, ведь мы не знаем, писал ли Рот что-то долгие годы, во всяком случае, точно ничего не напечатал, – долгие годы, когда он забыл о притоках реки под названием Литература и целиком и полностью отдался на волю бурного потока под названием Жизнь.

54) Смерть любимого человека – это не только романтические лилии, она порождает еще и поэтов направления Нет. Таких, как Хуан Рамон Хименес. Пуэрто-Рико, весна 1956 года. Хуан Рамон всю жизнь свою провел в уверенности, что вот-вот умрет. Когда ему говорили: «До завтра», он обычно отвечал: «Завтра? Кто знает, где я буду завтра?» И после столь необычного прощания возвращался домой и там спокойно перебирал бумаги и какие-то вещи. По свидетельству друзей, он либо утверждал, что может умереть, как и отец, во сне (мальчика, поясним, довольно бесцеремонно растолкали ночью, чтобы сообщить печальное известие), либо пылко уверял окружающих, что в физическом плане совершенно здоров. Сам он описал эту особенность своей личности как «аристократизм ненастья».

Итак, жизнь он провел в ожидании скоропостижной смерти, но ему и в голову никогда не приходило, что первой может умереть Зенобия, его жена, любовница, невеста, секретарша, его руки для исполнения любых практических дел (даже «его парикмахер», как он в конце концов стал ее называть), его шофер, его душа.

Пуэрто-Рико. Весна 1956 года. Зенобия возвращается из

Бостона, чтобы умереть рядом с Хуаном Рамоном. Два года она отважно сражалась с раком, но во время курса облучения ей сожгли матку. Одновременно с Зенобией – хотя она об этом не знает – в Сан-Хуан приезжают несколько шведских журналистов, которые уже проведали, что Нобелевскую премию за тот год скорее всего присудят Хименесу. Нью-йоркский корреспондент одной из шведских газет пишет в Стокгольм, что хорошо бы ускорить церемонию – чтобы это случилось еще при жизни Зенобии, дни которой сочтены. Но, когда она узнала о награде, голос ее уже не слушался. Она шептала колыбельную песню – по воспоминаниям, голосом, похожим на шелест бумаги, – и на следующий день умерла. Лауреат Нобелевской премии Хуан Рамон как-то сразу превратился в человека беспомощного. Простая колыбельная песня вспорола броню его аристократизма, открыв душу ненастью. Когда после погребения жены поэт вернулся домой, служанка – она, кстати, жива до сих пор, ей уже девяносто лет, но она отлично все помнит и рассказывает любому, кому интересно, – стала свидетельницей поразившего Хименеса приступа безумия – преддверия обращения Хуана Рамона в адепты искусства Нет.

Вся работа Зенобии, которая на протяжении десятилетий умело приводила в порядок творения мужа, весь ее многолетний труд, гигантский и кропотливый труд влюбленной женщины, до гроба сохранившей любовь к Хуану Рамону, – все погибло: в отчаянии поэт стал швырять бумаги на пол и яростно топтать их ногами. После смерти Зенобии он полностью утратил интерес к творчеству. С того дня он погрузился в полное литературное молчание, никогда и ничего больше не написал. Чем он занимался? Исключительно тем, что, как раненый зверь, топтал и уничтожал прежде написанное. И остаток жизни посвятил тому, чтобы рассказать всему миру, что писал он только потому, что рядом была Зенобия. Умерла она – умерло все. И больше ни одной строки, лишь всепоглощающее звериное молчание – как основа всего. А в основе основ незабываемая фраза Хуана Рамона – я не знаю, когда он ее произнес, но то, что произнес, это точно, – сказанная словно специально для истории литературы Нет: «Лучшее мое произведение – это раскаяние в моих произведениях».

55) Помните, каким был смех Одрадека – самая вещная изо всех вещей, изображенных Кафкой в своих произведениях? Смех Одрадека напоминал «шорох в упавших листьях». А помните, каким был смех самого Кафки? Густав Яноух, опубликовавший книгу бесед с пражским писателем, сообщает, что тот смеялся

«тихо, очень по-своему, и смех его напоминал мягкий шелест бумаги».

Но сейчас мне не хочется тратить время на сравнение колыбельной песни Зенобии со смехом Кафки или Одрадека, потому что внезапно мое внимание привлекло нечто – а именно предупреждение, которое Кафка адресовал Фелице Бауэр: мол, если она выйдет за него замуж, то он, весьма вероятно, превратится в художника, одержимого идеей отрицания, а точнее, превратится в собаку, в тварь, обреченную на немоту: «… истинный мой страх в том, что я никогда не смогу обладать Тобою. Что в самом лучшем случае буду вынужден довольствоваться уделом до беспамятства преданного пса и только целовать Твою рассеянно протянутую руку, причем поцелуй этот будет не проявлением жизни, а лишь знаком отчаяния бессловесной твари, *обреченной на немоту* и вечную неблизость».[112]

Кафка никогда не перестанет поражать меня. И сегодня, в воскресенье, первого августа, в нынешнее сырое и тихое воскресенье, Кафке опять удалось всколыхнуть мне душу, и он цепко завладел моим вниманием, а слова его навели на мысль о том, что женитьба влечет за собой кару – наказание немотой, и человек вступает в ряды приверженцев Нет, а еще – хотя это уже самое невероятное – ты становишься в наказание псом.

На какое-то время мне пришлось прервать записи в дневнике, потому что на меня обрушилась, полностью парализовав, страшная головная боль, болезнь Теста, как сказал бы Валери. Вполне вероятно, что приступ боли был вызван тем *напряжением внимания,* которого потребовал от меня Кафка – его неожиданная теория искусства Нет.

И здесь не будет лишним напомнить, что Валери высказал догадку: якобы болезнь господина Теста самым причудливым образом связана с умственной способностью человека проявлять внимание, и это нельзя не учитывать как весьма важную гипотезу.

Возможно, напряжение внимания, в результате чего на память мне пришел образ собаки, каким-то образом связано с моей болезнью Теста. Теперь, когда боль отступила, я раздумываю над освобождением от болезни и прихожу к следующей мысли: избавляясь от боли, человек испытывает очень приятные ощущения, потому что в этот миг словно бы вновь переносится в тот день, когда мы впервые почувствовали себя живущими на земле, осознали, что мы – человеческие существа, рожденные для смерти, но в данный конкретный миг еще живые.

Выбравшись из тенет боли, я понял, что меня неотступно преследует недавно прочитанный текст мексиканского писателя

Сальвадора Элисондо,[113] где он рассуждает о болезни господина Теста и о свойственном человеку жесте, как правило машинальном и вполне бессознательном, о болеутоляющем рефлекторном движении, сопровождающем приступ головной боли, когда мы рукой касаемся виска.

Итак, избавившись от боли, я отыскал в своих залежах старый текст Элисондо, перечитал его, и мне вдруг показалось – ведь я взглянул на него совершенно новыми глазами, – что автор предлагает такое толкование болезни Теста, которое проясняет и саму природу недуга – то есть порыва отрицания, – характерного для той тенденции в современной литературе, которую я считаю единственно стоящей и привлекательной. Рассуждая о мигрени, о раскаленном стальном клинке, впившемся человеку в голову, Элисондо высказывает догадку, что на самом деле боль превращает наш мозг в театр и то, что воспринимается как катастрофа, на самом деле виртуозный танец, изысканная конструкция из ощущений, особая форма музыки либо математики, ритуал, который можно истолковать лишь при помощи словаря ощущений.

Все это легко применить к объяснению причин появления болезни в современной литературе: иначе говоря, недуг, о котором мы ведем речь, – никакая не катастрофа, а танец, способный породить новые конструкции, новые формы восприятия.

56) Сегодня понедельник, и утром, наблюдая восход солнца, я вспомнил Микеланджело Антониони, которому замысел нового фильма раскрылся, по его словам, когда он созерцал «гнев и великую ироническую силу солнца».

Итак, Антониони решил глянуть на солнце, и тотчас в памяти его всплыли стихи (достойные любой из самых благородных ветвей искусства отрицания) – а именно строки Макниса,[114] великого, но ныне полузабытого поэта из Белфаста: «Вообразите число, /удвойте его, утройте, / затем возведите в квадрат. И забудьте».

Антониони тут же подумал, что эти строки могут стать ядром драматического фильма – драматического, но с легкими вкраплениями юмора. Затем ему вспомнилась другая цитата, на сей раз из Бертрана Рассела, тоже не лишенная юмора: «Число два – метафизическая сущность, в реальности которой мы на самом деле никогда не будем уверены, как, впрочем, и в том, что мы как-то ее охарактеризовали».

Так Антониони пришел к замыслу фильма, который в дальнейшем получит название «Затмение». Речь там идет о таком

периоде в отношениях некоей пары, когда чувства замирают, словно переживая затмение (как переживают его и писатели, которые вдруг, ни с того ни с сего, бросают литературу), – и любовь их гаснет.

Именно тогда было объявлено, что в один из ближайших дней случится полное солнечное затмение, поэтому Антониони отправился во Флоренцию, где увидел и снял на пленку это удивительное явление. В своем дневнике он записал: «Ушло солнце. Внезапно ледяной холод. Тишина, не похожая ни на какую другую тишину. И свет, не похожий ни на какой другой свет. Потом наконец – мрак. Черное солнце нашей культуры. Полная неподвижность. И тотчас в голову приходит одна-единственная мысль: пожалуй, во время затмения и чувства наши тоже замирают».

В день премьеры «Затмения» он сказал, что до сих пор сомневается, правильно ли сделал, не начав фильм стихами Дилана Томаса: «Ведь в чем-то ты должен быть уверен, / если не в том, что любишь, то хотя бы в том, что не любишь».

Мне, как исследователю направления Нет и всякого рода литературных затмений, совсем нетрудно переиначить стихи Дилана: «Ведь в чем-то ты должен быть уверен, / если не в том, что должен писать, то хотя бы в том, что писать не должен».

57) Я отлично помню своего одноклассника Луиса Фелипе Пинеду с его собранием неоконченных стихов.

И я всегда буду помнить славный февральский день 1963 года, когда Пинеда эдаким дерзким денди, в полурасстегнутом форменном халатике, вошел в классную комнату, словно желая сразу же утвердить себя законодателем школьной моды и правил поведения.

Форму мы ненавидели молча, сжав зубы, а больше всего ненавидели то, что нам строго предписывалось ходить застегнутыми до самого подбородка, поэтому выходка Пинеды поразила весь класс, а меня в особенности, ведь именно в ту пору я многое начинал открывать для себя – в первую очередь во мне проснулась ненависть к соблюдению любых формальных правил, и в дальнейшем это неизменно играло важную роль в моей жизни.

Да, появление Пинеды навсегда отпечаталось в моей памяти. К тому же ни один из учителей словно бы ничего не заметил, ни один не решился одернуть его. А мы стали звать Пинеду «новенький», потому что он пришел в нашу школу в середине учебного года. Итак, его не наказали, что лишь подтвердило и так всем уже известный факт: семья Пинеды занимает весьма высокое

положение, а его родители жертвуют на школу солидные суммы, чем и завоевали подчеркнуто почтительное отношение со стороны руководства нашего заведения.

Итак, в тот день – мы учились тогда в шестом классе – Пинеда, впервые явившись в школу, сразу ввел новую моду ношения школьной формы, а еще утвердил новое отношение к дисциплине, и все мы были им покорены и очарованы, особенно я – да что тут говорить, после дерзкой выходки Пинеды я просто влюбился в него, потому что считал красивым, незаурядным, современным, умным, смелым и – это, наверное, самое главное – отмеченным каким-то заграничным лоском.

На другой день я окончательно уверовал, что он не такой, как все. Я исподтишка наблюдал за ним, и мне показалось, будто в лице Пинеды есть совершенно особые черты: например, выражение не свойственной нам уверенности в себе и печать ума. Когда он сосредоточенно и решительно склонялся над тетрадью, он был похож не на ученика, выполняющего классное задание, а на исследователя, занятого важными научными проблемами. Однако в лице его, как мне тогда почудилось, было и что-то женское. Потом, правда, это лицо вдруг показалось мне и не мужским, и не детским, и не старческим, и не юношеским – а тысячелетним, лишенным печати возраста, отмеченным совсем не теми возрастными признаками, которые свойственны нам, простым смертным.

И я решил стать его тенью, его другом, решил попытаться перенять хотя бы малую долю присущей ему особости. Однажды после занятий, выйдя из школы, я дождался, пока другие мальчишки отправятся по домам, и, мучительно борясь с собственной робостью и комплексом неполноценности (в первую очередь, конечно, из-за горба, ведь товарищи звали меня не иначе как Горбушкой), я подошел к Пинеде и сказал:

– Давай пойдем вместе?

– Давай! – ответил он самым естественным и даже простецким тоном, и в голосе его мне послышалось что-то вроде симпатии.

Пинеда так до конца и оставался единственным из одноклассников, кто ни разу – ни при каких обстоятельствах – не назвал меня Горбушкой или, что еще обидней, Горбунком. Я никогда не спрашивал его почему, но однажды он сам вдруг объяснил – очень веско и даже немного свысока, – но слов его мне в жизни не забыть:

– Никто не заслуживает большего уважения, чем человек, страдающий каким-нибудь физическим недостатком.

Он говорил совсем как взрослый, вернее, куда лучше любого

взрослого, потому что его манеру отличали естественное благородство и полное отсутствие недомолвок и околичностей. Прежде со мной еще никто и никогда так не разговаривал, и, помню, после этой его тирады я точно онемел и долго не мог вымолвить ни слова. Он тоже молчал, а затем вдруг спросил:

– Скажи, ты музыку слушаешь? А какую? Ты, надеюсь, из продвинутых?

И тут же почему-то рассмеялся, рассмеялся неожиданно вульгарно, словно принц, который, остановившись потолковать с крестьянином, изо всех сил старается под него подладиться.

– Как это – продвинутый?

– Ну, это когда стараются быть в курсе новинок и не отстать от моды, только и всего. А скажи еще, ты любишь читать?

Но на его вопрос я не мог ответить честно, чтобы не выставлять себя на посмешище, ведь с книгами дело у меня обстояло совсем скверно, что я и сам более или менее понимал, как и то, что тут мне без чужих советов, без чужой помощи не обойтись. Я не мог честно рассказать о своих литературных пристрастиях, потому что тогда пришлось бы признаться, что я страстно мечтаю о любви и поэтому больше всего мне нравится «Любовь, или Дневник Дани» Мишеля Куаста. То же и с музыкой: ну не мог же я взять да и сказать, что слушаю главным образом Мари Трини, потому что мне очень нравятся слова ее песни: «И кто, скажи, в пятнадцать лет не позволял себя обнять? Скажи, кто не писал стихов, кто не был одинок?»

– Вообще-то, я, бывает, и сам пишу стихи, – сказал я, но счел за лучшее не уточнять, что вдохновение нередко черпаю в песнях Мари Трини.

– Стихи? А какие именно?

– Ну, вчера вот сочинил одно под названием «Одиночество в ненастье».

Он снова расхохотался, и опять как принц, остановившийся побеседовать с крестьянином и старающийся под него подладиться.

– Я тоже пишу стихи, только, знаешь, никогда их не заканчиваю, – сказал он. – Понимаешь, это у меня такой прием: писать только одну первую строчку – и все. Теперь набралось уже штук пятьдесят, не меньше. Представь, полсотни начатых и брошенных стихов! Хочешь, зайдем сейчас ко мне, и я тебе их покажу. Ты понял? Я никогда не дописываю стихи до конца, но, честно сказать, даже если бы я вздумал взять и написать какое-нибудь одно целиком, мне бы никогда не пришло в голову посвятить его одиночеству, одиночество – тема для слюнтяев, для тех, кто любит размазывать слюни и сопли, а ты небось просто

этого не знал. Одиночество – дешевый штамп. Пошли ко мне, я покажу тебе свои стихи.

– А теперь объясни, почему ты все-таки не дописываешь их до конца? – спросил я примерно час спустя, когда мы сидели у Пинеды дома.

Итак, мы сидели вдвоем в его просторной комнате, и я находился под впечатлением от чудесного приема, оказанного мне чудесными родителями Пинеды.

Но он ничего не ответил и словно был уже не здесь, смотрел невидящим взором на закрытое окно, которое, добавлю, некоторое время спустя распахнул, решив, что нам с ним пора покурить.

– Так почему ты не дописываешь свои стихотворения? – повторил я вопрос.

– Слушай, – заговорил он наконец, – сперва мы сделаем вот что – сперва мы с тобой покурим. Ты ведь уже куришь?

– Да, – солгал я, потому что выкуривал не больше сигареты в год.

– Давай покурим, а потом, если, конечно, ты перестанешь приставать и спрашивать, почему я не дописываю своих стихов, я тебе кое-что покажу. А ты честно скажешь, что об этом думаешь…

Из ящика письменного стола он достал курительную бумагу и табак, потом начал сворачивать сигарету, потом еще одну – для меня. Потом открыл окно, и мы, высунувшись на улицу, закурили. Молча. Вдруг Пинеда направился к проигрывателю и поставил пластинку Боба Дилана, привезенную аж из самого Лондона, – такие пластинки можно было купить, как он мне объяснил, в одном-единственном барселонском магазине, где продают исключительно настоящие заграничные диски. Я прекрасно помню все, что увидел – или мне показалось, что увидел, – пока слушал Боба Дилана. А Пинеда окончательно погрузился в себя. Помню, я испытал сильное потрясение, наблюдая за тем, как он закрыл глаза, как вид у него сделался еще более отсутствующим, чем прежде: весь отдался музыке. А я? Я никогда не чувствовал себя таким одиноким и ненароком даже подумал, что это может стать темой для следующего стихотворения.

Самое замечательное случилось чуть позже, когда я заметил, что он успел открыть глаза и они уставлены в одну точку, но словно бы ничего не видят, а глядят куда-то внутрь или в неведомую даль. Я готов был поклясться, что передо мной ну просто самый что ни на есть настоящий иностранец – даже куда иностраннее тех пластинок, которые слушает, куда оригинальнее музыки Боба Дилана, а тот, между прочим, меня не слишком-то пронял – о чем я и поспешил сообщить новому приятелю.

– Просто ты не понимаешь слов его песен, – ответил он.

– А ты что, понимаешь?

– Нет, но как раз это мне и нравится, ведь так я могу что-то вообразить, и это даже вдохновляет меня на стихи, вернее, на первую строчку стихов, потому что я никогда ничего не дописываю до конца. Хочешь взглянуть?

Из того же ящика письменного стола он достал синюю папку с большой наклейкой: «Архив брошенных стихов».

Я отлично запомнил пятьдесят карточек, на которых красными чернилами были записаны эти самые брошенные стихи – стихи, все до одного – от первого до последнего – состоявшие только из начальной строчки; и я до сих пор не забыл некоторые карточки:

Люблю твист моей простоты.

Как было бы дивно стать таким же, как все.

Не скажу, чтобы я был букашкой.

Меня все это просто перепахало. Я не сомневался, что родители готовят Пинеду к самому высокому жизненному поприщу, ведь он буквально во всем далеко опережал сверстников, во всем был не таким, как другие, и, кроме того, ну просто сногсшибательно талантлив. На меня это произвело сильнейшее впечатление (я захотел стать таким же, как он), но я постарался скрыть свое состояние, изо всех сил постарался изобразить едва ли не безразличие, а еще принялся советовать ему непременно дописать свои стихи. Он же в ответ улыбнулся с подчеркнутым высокомерием и сказал:

– Ты что, вздумал мне советы давать? Хотел бы я, кстати, наконец-то услышать, что все-таки читаешь ты, я ведь так и не получил от тебя вразумительного разъяснения. Есть у меня подозрение, что ты глотаешь всякую чушь вроде «Капитана Грома»…[115] Ну, давай уж, говори честно!

– Я читаю Антонио Мачадо, – выпалил я, хотя Мачадо никогда в жизни не открывал, а имя запомнил только потому, что оно значилось в программе.

– Ну ты даешь! Это ведь хлам! – воскликнул Пинеда. – Дождь мерно сеет… Школьники за партами…[116]

Он подошел к книжным стеллажам и вернулся с томиком Бласа де Отеро[117] «Говорим об Испании».

– На, держи, – сказал он. – Тут настоящие стихи!

Я до сих пор храню эту книгу – так и не вернул Пинеде, – и она стала главной книгой моей жизни.

Потом он показал мне большую коллекцию джазовых пластинок, почти все заграничные.

– А что, джаз тоже вдохновляет тебя на стихи? – спросил я.

– Ага! Давай поспорим, ну на что хочешь: я вот прям сейчас возьму и меньше чем за минуту сочиню стихотворение! Хочешь?

Он поставил пластинку Чета Бейкера, который, не могу не добавить, с того дня стал моим любимым исполнителем, и снова на несколько секунд застыл с отрешенным видом, устремив взор внутрь себя или в неведомые дали. Когда прошли эти несколько секунд, он, словно в трансе, схватил красную ручку, потом карточку и быстро записал:

Иегова предан земле, и Сатана мертв.

Он окончательно покорил или даже околдовал меня. И на протяжении всего того учебного года чары не только не рассеялись, но день ото дня становились все сильнее. Я, как сам того и желал, превратился в его тень, верного оруженосца. Теперь меня считали другом Пинеды – и я пыжился от гордости. Мало того, как-то понемногу вроде бы стало забываться – во всяком случае гораздо реже звучало – обидное прозвище Горбушка. Седьмой класс в моей памяти накрепко связан с огромной властью надо мной Пинеды. Рядом с ним я узнал целую кучу всяких новых вещей, переменились мои литературные и музыкальные вкусы. В некотором смысле я даже обрел известный лоск – понятно, в доступных мне пределах. Родители Пинеды меня, можно считать, усыновили. На собственную семью я теперь поглядывал свысока – как на людей вульгарных и на жалких неудачников, и, само собой разумеется, такое отношение с моей стороны имело свои неприятные последствия: мать, например, отныне называла меня не иначе как глупым барчуком.

Однако через год нам с Пинедой пришлось разлучиться. Моего отца по службе перевели в Жерону, мы переехали туда всем семейством и прожили там несколько лет. В Жероне я закончил подготовительный предуниверситетский курс и, вернувшись в Барселону; поступил на факультет филологии и философии, будучи уверенным, что в аудиториях непременно встречусь с Пинедой, но тот, к огромному моему удивлению, поступил на юридический. Я писал все больше и больше стихов, спасаясь таким образом от одиночества. И вот однажды, на общем студенческом собрании, я столкнулся наконец с Пинедой, и мы,

решив отпраздновать нашу встречу, отправились в бар на площади Уркинаона. Наше воссоединение я счел важнейшим событием в своей жизни. Все было как в первые дни нашей дружбы: сердце мое бешено колотилось, я чувствовал себя избранником судьбы, ведь мне выпала огромная удача оказаться рядом с юным гением, и душа моя ликовала. Стоит ли говорить, что в его великом будущем я не сомневался.

– Ты по-прежнему пишешь стихи в одну строку? – спросил я, чтобы с чего-то начать разговор.

Пинеда рассмеялся совсем так же, как смеялся когда-то: словно принц из средневековой легенды, который снизошел до беседы с простым крестьянином и хочет изо всех сил подладиться под него. Я отлично помню, как он достал из кармана курительную бумагу и принялся что-то писать на ней – с самым беспечным видом, не задумываясь, – и написал целое стихотворение. Как ни странно, я запомнил из него лишь первую строку, безусловно весьма красноречивую: «Глупость – не мой конек». Затем он свернул из листка сигарету и безмятежно закурил, иначе говоря, в буквальном смысле превратил свое сочинение в дым.

Покончив с сигаретой – и со стихотворением, – он глянул на меня, улыбнулся и сказал: – Главное – написать.

Эта его выходка показалась мне верхом изысканности – взять и вот так просто обратить только что созданное в пепел.

Потом он сообщил, что изучает право, потому что философия – занятие для девиц и монашек. После этой встречи я не видел его очень долго, очень и очень долго, вернее, порой он мелькал где-то поблизости, но всегда в компании новых друзей, что мешало мне восстановить наши отношения, ту чудесную дружбу, которая связывала нас прежде. Время спустя я узнал от кого-то, что он намерен учиться на нотариуса. Потом мы несколько лет совсем не виделись. И столкнулись только в конце восьмидесятых – при обстоятельствах совершенно неожиданных. Пинеда женился, обзавелся двумя детьми. Он познакомил меня сосвоей женой. Он превратился в респектабельного нотариуса, но прежде успел помотаться по всей Испании, пока наконец не осел в Барселоне, где только что открыл собственную юридическую контору. Мне он показался удивительно красивым – особенно неотразимым делали его посеребренные виски. Теперь, как и в былые времена, он, на мой взгляд, чем-то решительно отличался от прочих смертных. Прошло столько лет, но я снова почувствовал, что в его присутствии мое бедное сердце затрепетало. Итак, я уже сказал, что он познакомил меня со своей женой – ужасной толстухой, смахивающей на крестьянку из

Трансильвании. Не успел я справиться с изумлением, как нотариус Пинеда предложил мне сигарету, которую я, разумеется, взял.

– Надеюсь, это не одно из твоих стихотворений? – спросил я свойским тоном, продолжая пялиться на проклятую тетку, которая ну никак не могла иметь с ним ничего общего.

Пинеда улыбнулся мне прежней своей улыбкой – улыбкой переодетого принца.

– А ты, судя по всему, остался все тем же гением, каким был в школе, – сказал он. – Ты ведь, разумеется, догадался, как я всегда тобой восхищался? И чему только я в ту пору от тебя не научился!

Сердце мое сжалось, словно на него внезапно обрушилась ледяная волна – волна изумления и оторопи.

– Мой котик всегда очень хорошо о тебе отзывался, – вмешалась толстуха, и вульгарность ее тона меня доконала. – И еще он говорил, что никто не знал столько всего про джаз, сколько знал ты.

Я не смог выдавить из себя ни слова в ответ, потому что и так едва сдерживался, чтобы не разрыдаться. «Котиком», надо полагать, был Пинеда. Я тотчас вообразил, как каждое утро он тащится следом за ней в ванную комнату и ждет, пока она взгромоздится на весы. Я вообразил, как он опускается перед ней на колени с листом бумаги и карандашом в руках. На листе начерчена таблица: даты, дни недели, цифры. Он с замиранием сердца пялится на стрелку весов, сверяется с записями и либо одобрительно кивает, либо кривит губы.

– Давай столкуемся о новой встрече, теперь-то уж тебе не отбрехаться, – произнес Пинеда, изъясняясь совсем как неотесанный деревенщина.

Я по-прежнему пребывал в ступоре. Потом зачем-то упомянул про книгу Бласа де Отеро и пообещал непременно ее вернуть – и пусть он простит меня за то, что продержал сборник тридцать лет, так и не удосужившись отдать. Он, кажется, не сразу понял, о чем речь. И тут я вдруг вспомнил Нагеля, героя «Мистерий» Кнута Гамсуна. Автор сообщает, что он был из числа тех молодых людей, которые упустили случай умереть в школьные годы – хотя душа-то все равно их покинула.

– Если увидишь где кого-нибудь из твоих поэтов, – добавил Пинеда, силясь, по всей вероятности, сострить, но в его шутке прозвучало что-то невыносимо плебейское, – то уж, будь добр, никому, слышишь, никому не вздумай передать от меня привета.

Потом он нахмурился, уставился на свои ногти и наконец разразился хамоватым и вульгарным хохотом, словно желая продемонстрировать безмятежность и полное довольство собой, а

на самом деле пытаясь скрыть беспросветное уныние. Смеясь, он так широко раскрыл рот, что я заметил отсутствие там четырех зубов.

58) Среди героев «Дон Кихота», отказавшихся от писательства, мы встречаем и каноника (часть первая, глава XLVIII), который говорит: «Я, по крайней мере, поддался искушению написать рыцарский роман… и, признаться сказать, написал я более ста листов… Но со всем тем продолжать я не стал: во-первых, я полагал, что сан мой этого не позволяет, а во-вторых, я удостоверился, что дураков на свете больше, чем умных… я не желаю зависеть от невразумительных суждений суетной черни, которая главным образом и читает подобные книги».[118]

Но среди самых незабываемых из всех прощаний с литературным творчеством ни одно не может сравниться по красоте и выразительности с прощанием самого Сервантеса. «Вчера меня соборовали, а сегодня я пишу эти строки; время идет, силы слабеют, надежды убывают, а между тем желание жить остается самым сильным моим желанием…» Сервантес написал эти слова 19 апреля 1616 года в посвящении, предваряющем «Персилеса», – и это последняя из написанных им страниц.

Нет более красивого и волнующего прощания с литературой, чем прощание Сервантеса, осознавшего, что он уже никогда не сможет взять в руки перо.

А в обращении к читателям, написанном несколькими днями раньше, он уже изъяснил свое смирение пред лицом смерти и сделал это в выражениях, которые никогда не дались бы человеку циничному, скептическому или низкому: «Простите, радости! Простите, забавы! Простите, веселые друзья! Я умираю в надежде на скорую и радостную встречу с вами в мире ином».[119]

Это «простите» – самое потрясающее и незабываемое из всего, что было кем-либо и когда-либо написано в час расставания с литературой.

59) Я думаю о тигре – реальном, как сама жизнь. Этот тигр – символ грозной и неминучей опасности, подстерегающей всякого исследователя литературы Нет. Потому что изыскания, посвященные писателям направления Нет, порой порождают недоверие к словам как таковым и есть риск вновь пережить кризис, – говорю я себе сейчас, 3 августа 1999 года, – случившийся с лордом Чэндосом, когда тот понял, что слова – это мир в себе и они «не выражают жизни». На самом деле любой человек может испытать на себе кризис, пережитый героем

Гофмансталя, даже если он и думать никогда не думал про несчастного лорда.

Теперь я сижу и размышляю о том, что случилось с Борхесом, когда он, задумав написать стихотворение про тигра, тщетно принялся искать за границами слов другого тигра, того, что живет в джунглях, то есть в реальной жизни, а не в стихотворении, – «Рокового тигра, зловещее чудо / Что под солнцем иль под неверной луной / Исполняет в Суматре или Бенгалии / Свой ритуал любви безделия и смерти».

Тигру-символу Борхес противопоставляет настоящего тигра с горячей кровью:

Тот, что крушит стадо буйволов
И сегодня 3 августа 59 года
Длит по степи размеренную тень
Но ведь едва назвав его
И рассуждаяо его природе
Мы превращаем тигра
В художественный вымысел
И нет уже живого существа
Что бродит по земле.

Сегодня, 3 августа 1999 года, – то есть ровно через сорок лет после того, как Борхес написал это стихотворение, – я сижу и думаю совсем о другом тигре, о том, которого порой разыскиваю сам – столь же тщетно – за границами слов, и для меня это – способ заговорить опасность, ту опасность, без которой тем не менее мои записки потеряют всякий смысл.

60) Параноик Перес так никогда и не написал ни одной книги, потому что каждый раз, когда он что-то задумывал и готовился сесть за работу, оказывалось, что Сарамаго уже успел написать этот роман. Параноик Перес в конце концов рехнулся. Его случай – весьма любопытная разновидность синдрома Бартлби.

– Послушай, Перес, как продвигается твоя книга?

– Я не стану ее писать. Сарамаго опять украл у меня идею.

Параноик Перес – замечательный персонаж, придуманный Антонио де ла Мота Руисом, молодым автором из Сантандера, который только что напечатал свою первую книгу – сборник рассказов под названием «Словарь лаконичности», оставшийся, честно сказать, незамеченным. Рассказы очень неровны, но я отнюдь не раскаиваюсь в том, что *купил* их и прочел, потому что меня совершенно очаровал один из них – от него словно повеяло свежим ветерком – про человека, прозванного Параноиком Пересом. Рассказ называется «Он всегда меня опережал, и это было так странно-страннёшенько» и стоит в книге последним. Он, пожалуй, там лучший, хотя в нем можно углядеть своего рода избыточность и, кроме того, если не кривить душой, довольно много недостатков, но вот фигура этого забавного бартлби – она весьма выразительна и любопытна, по крайней мере для меня.

Все действие рассказа от начала до конца происходит в сумасшедшем доме в Каскайсе, городке, расположенном неподалеку от Лиссабона. Сперва мы видим, как рассказчик – Рамон де Рос, молодой каталонец, выросший в Лиссабоне, – неспешно прогуливается с доктором Гамой, к которому он явился за консультацией по поводу психоневроза. Но вдруг внимание Рамона де Роса привлекает появившийся в этот самый миг молодой человек – очень высокий, даже импозантный, с живым и гордым взглядом, которому руководство заведения позволило носить костюм римского сенатора.

«– Мы сочли за лучшее не перечить ему. Бедняга! Ведь он воображает себя героем будущего романа, – пояснил доктор Гама, хотя слова его прозвучали для меня несколько загадочно».

Рамон де Рос просит доктора познакомить его с безумцем.

«Вы и вправду желаете познакомиться с Параноиком Пересом?»

Дальнейший рассказ – это точное воспроизведение Рамоном де Росом того, что поведал ему Параноик Перес.

«И вот я собрался-таки сесть и написать свой первый роман, – начал рассказывать Параноик Перес, – над этой историйкой я раздумывал долгохонько, и вся она от начала до конца случилась в большом монастыре, который стоит на пути в Синтру – чуть не сказал, уж простите, Синтрочку. И тут вдруг, к полному моему изумлению, я заметил в витрине книжного магазина, и даже не одного какого-нибудь, а разных книжных магазинов, книгу некоего Сарамаго под названием „Воспоминания о монастыре“, ай, мама моя, мамочка…»

Параноик Перес обожал сдабривать свою речь всякого рода уменьшительными. Продолжая рассказывать эту историю, он ярко

живописал, как, увидев книгу, буквально прирос к земле и как его тотчас одолели недобрые предчувствия, которые, кстати, вскоре целиком оправдались. Раскрыв книгу, он легко убедился, что роман этого самого Сарамаго «поразительно похож, миленький ты мой», на тот, что сам Перес собирался написать.

«Я стоял словно громом пораженный, таконь-ки прям и стоял, – продолжал Параноик Перес, – и не знал-то я, как все это понимать. Но вскоре услышал от кого-то, будто бывает, что некоторые истории приходят к нам в виде голоса, голоса, говорящего у нас внутри, но голос этот, голос-голосочек, он на самом-то деле вовсе и не наш. Вот так-то. И я счел это наилучшим из всех возможных объяснений для столь странного происшествия: видать, все, что я придумал для своего романа, просто вдруг взяло да и перенеслось – в виде внутреннего голоса – в голову господина Сарамаго…»

Из дальнейшего рассказа Параноика Переса мы узнаем, что тот, оправившись от тяжелого кризиса, случившегося у него после странного происшествия, стал увлеченно думать над новым романом и в мельчайших деталях прокрутил в голове новую историю, героем которой должен был стать Рикардо Рейс, гетероним Фернандо Пессоа. Легко вообразить себе удивление Параноика Переса, когда он, уже готовясь засесть за книгу, увидел в книжном магазине новый роман Сарамаго – «Год смерти Рикардо Рейса».

«Он вечно меня обскакивал, и это было так странно-страннешенько», – сказал Параноик Перес обо всей этой истории в разговоре с Рамоном де Росом, имея в виду, разумеется, поведение Сарамаго. Затем, когда пару лет спустя появился «Каменный плот», Перес, по его словам, и сам буквально окаменел, глядя на новую книгу Сарамаго, потому что отлично помнил приснившийся ему несколькими днями раньше сон, натолкнувший Переса на мысль, весьма похожую, «миленький ты мой», на ту, что легла в основу новой книги Сарамаго – писателя, который завел себе дурную привычку всякий раз опережать его, что бы Перес ни задумал, и действовал Сарамаго настырно и «очень странно-страннешенько».

Друзья Параноика Переса начали над ним подшучивать и советовали подыскать более убедительные оправдания для нежелания взяться за дело и что-нибудь написать. Но те же друзья стали называть Переса Параноиком, когда он обвинил их в том, что они, дескать, шпионят и передают полученные от него сведения писателю Сарамаго. «Никогда больше и ни за что не расскажу вам о своих задумках, впредь ни слова не услышите о моем новом романе. Вы ведь тотчас побежите к Сарамаго и все

ему доложите», – говорил он. А они, разумеется, только хихикали в ответ на нелепые упреки. А что им еще оставалось делать?

И вот однажды Параноик Перес, сумев побороть природную робость, написал Сарамаго письмо, где интересовался темой его будущего романа, а в конце предупреждал, что намерен прибегнуть к самым жестким мерам, если только действие следующей книги Сарамаго будет происходить, как и в придуманной самим Пересом истории, в Лиссабоне. Когда увидел свет новый роман Сарамаго «История осады Лиссабона», Перес решил, что он и впрямь сошел с ума, но тем не менее в знак протеста отправился в наряде римского сенатора под окна дома, где жил Сарамаго. Мало того, в руках он держал плакат, на котором было написано, что он выражает свое глубокое удовлетворение тем, что является ожившим персонажем будущего романа Сарамаго. Ведь Параноик Перес только что придумал историю из эпохи упадка Римской империи – и ни минуты не сомневался, что Сарамаго уже украл у него и эту идею и напишет книгу про жизнь сенаторов в агонизирующем Риме.

Итак, нарядившись в костюм одного из персонажей будущего романа Сарамаго, Параноик Перес хотел лишь показать всему свету, что отлично знает, о чем пойдет речь в романе, который тайком сочиняет Сарамаго.

– Раз уж он не дает мне писать, – сообщил он репортерам, проявившим интерес к делу Переса, – пусть по крайней мере позволит стать живым героем его следующей книги.

«Меня сунули в сумасшедший дом, – сказал Перес Рамону де Росу, – и тут уж ничего не поделаешь. Они ведь мне не верят. А верят Сарамаго, он для них куда главнее. Такова жизнь!»

Эти слова Параноика Переса, собственно, приближают рассказ к финалу Стемнело, продолжает повествователь. Вечер был изумительным, просто необыкновенным. Луна повисла над кронами деревьев, растущих в саду дома скорби, и казалось, стоит протянуть руку – и ты ее схватишь. Рассказчик смотрит на луну и курит. Санитары собираются увести Параноика Переса в палату. Вдалеке, за оградой дома скорби, раздается собачий лай. И тут рассказчик вроде бы ни с того ни с сего – на мой, разумеется, скромный взгляд, – вспоминает про короля Испании, который умер, воя на луну.

А Параноик Перес, прежде чем уйти, поведал еще ободном варианте синдрома Бартлби. Им страдает сам Сарамаго.

«Я, конечно, человек не мстительный, и все же меня ух как радует, что после Нобелевской премии Сарамаго уже успел получить четырнадцать докторских званий гонорис кауза, а сколько еще впереди… И он теперь настолько занят всеми этими

делами, что совсем перестал писать, по сути бросил литературу и превратился в настоящего аграфа. Поэтому я так доволен, миленький ты мой, очень даже доволен – потому что убедился, что есть на свете справедливость и он таки наказан… Вот и ладушки!»

61) Вся меланхолия литературы Нет отражается, как это ни странно, в чашках чая, стоящих на столе под лампой в мадридском доме Альваро Помбо.[120]

В посвящении, предпосланном «Квадратуре круга», мы читаем: «Эрнесто Калабуигу[121] в память о тысяче с лишним голландок, которые мы с невиданной тщательностью писали, переписывали, а потом швыряли в корзину для бумаг и воспоминание о которых сегодня, в светящемся воздухе самодовольной неиссякаемости, в неожиданно зимние сумерки посреди июня, упавшие на Мадрид, отражается в чашках чая, под лампой».

Непонятно почему вся меланхолия литературы Нет вдруг отразилась в хрустальной подвеске люстры, свисающей с потолка в моем кабинете, и моя собственная печаль заставила меня увидеть отраженный в этой подвеске образ последнего писателя, того самого, вместе с которым исчезнет – потому что рано или поздно это должно случиться, хотя никто при сем не сможет присутствовать, – маленькое чудо литературы. Естественно, этот писатель волей-неволей будет писателем направления Нет. И несколько мгновений назад мне показалось, что я его вижу. Следуя за звездой моей собственной меланхолии, я видел, как он прислушивается к затихающему у него в душе слову – самому последнему из всех, – которое навсегда умрет вместе с ним.

62) Нынче утром я получил известия от моего шефа, сеньора Бартоли. Прощай, контора, меня все-таки уволили.

После обеда я повел себя совсем как Стендаль, который читал Гражданский кодекс, чтобы добиться чистоты слога.

Вечером я решил ненадолго прервать свое чрезмерно затянувшееся, но на удивление плодотворное затворничество. Я подумал, что глоток светской жизни пойдет мне только на пользу. И сам себя пригласил, а потом и повел в ресторан «Сиена» на улице Мунтанер, а еще я пригласил с собой «Дневник» Витольда Гомбровича. Едва успев войти, я торопливо предупредил официантку, что, если по телефону будут спрашивать некоего Квази-Уотта, пусть скажет, что меня здесь нет.

Ожидая первое блюдо, я смаковал некоторые фрагменты, уже

хорошо мне известные, «Дневника» Гомбровича. Среди них я со всегдашним удовольствием прочел тот кусок, где Гомбрович потешается над «Дневником» Леона Блуа,[122] а точнее – над такой записью: на рассвете его разбудил жуткий вопль, словно долетевший откуда-то из бесконечности. «Я ни на миг не усомнился, – пишет Блуа, – что это был вопль окаянной души, поэтому я пал на колени и вознес пылкую молитву».

Гомбровичу кажется невероятно смешным сей коленопреклоненный Блуа. Но еще смешнее ему становится, когда уже на следующий день тот записывает: «Ах, теперь-то я знаю, чья это была душа. Газеты сообщили, что вчера умер Альфред Жарри, именно в тот час и в ту минуту, когда до меня донесся крик…»

Но и на этом, на взгляд Гомбровича, потеха не кончается, и он обнаруживает еще одну запись, которая дополняет набор смехотворных откровений, образующих нелепейшее из творений Блуа под названием «Дневник». «В довершение всего, – сообщает Гомбрович, – описывается выходка Жарри, который, дабы отомстить Господу Богу, попросил зубочистку и умер, ковыряя в зубах».

Именно этот отрывок из «Дневника» Гомбровича я и читал, когда мне принесли первое блюдо, и, оторвав взгляд от книги, я увидел странного посетителя, который сидел и ковырял зубочисткой в зубах. Меня это поразило пренеприятнейшим образом, но то, что случилось следом, было еще того хуже, ведь перед моими глазами стала открываться совершенно невероятная картина: женщины, расположившиеся за соседним столиком, засовывали себе в ротовые отверстия куски убоины, изображая, будто приносят великую жертву. Какой ужас! Вдобавок ко всему мужчины, в свою очередь, стали словно бы прозрачными, и, несмотря на то что на них были натянуты кошмарные брюки, мне были видны их икры и то, что было под кожей этих самых икр, когда туда из омерзительных органов пищеварения поступали жизненные соки.

Все это мне ужасно не понравилось, и я попросил счет, сославшись на то, что вдруг вспомнил о назначенной встрече с господином Квази-Уоттом и ждать второе блюдо ну просто никак не могу. Я заплатил, вышел на улицу и, уже подходя к своему дому, несколько минут раздумывал над тем, что иногда мое настроение напоминает такой климат, при котором жарко днем и холодно ночью.

63) В любой истории непременно имеется персонаж, который, по причинам порой не совсем понятным, производит на нас

тягостное впечатление – нельзя сказать, чтобы мы испытывали к нему ненависть, нет, просто он нам неприятен, а почему – бог весть.

И теперь я должен признаться, что во всей истории направления Нет нахожу совсем немного персонажей, вызывающих у меня антипатию, а если кто и вызывает, то совсем легкую. Но если бы мне пришлось назвать имя человека, от которого, когда я, например, что-то о нем читаю, меня просто мутит, я бы без колебаний назвал Витгенштейна. А виной всему его ставшая знаменитой фраза, потому что я, едва начав писать эти свои заметки, уже твердо знал, что рано или поздно мне придется ее прокомментировать.

Я с опаской отношусь к людям, которых все в один голос объявляют умными. И особенно, как это происходит в случае Витгенштейна, если самая цитируемая фраза такого человека вовсе не кажется мне слишком уж умной.

«О чем нельзя говорить, о том *следует* молчать», – сказал Витгенштейн. Кто же спорит, это и на самом деле одна из цитат, которые заслуживают почетного места в истории Нет, но, по здравом размышлении, я рискнул бы назвать его сентенцию смешной или даже нелепой. Потому что, как заметил Морис Бланшо, «слишком уж знаменитая и затасканная заповедь Витгенштейна по сути подталкивает к такому выводу: а может, вместо того чтобы провозглашать нечто подобное, на самом деле лучше было бы взять да и замолчать, хотя, чтобы замолчать, прежде надо было о чем-то говорить. Но вот только какими именно словами?» Знай Бланшо испанский, он мог бы выразить свою мысль просто: «Путь недалек, да тюков многовато».

И правда, почему Витгенштейн не обрек себя на молчание? Он говорил мало, но все-таки говорил. И воспользовался очень странной метафорой, заявив: если однажды кто-то воплотит в некоей книге этические истины, изъяснив с помощью ясных и убедительных фраз, что такое добро и что такое зло в абсолютном смысле, эта книга разом взорвет все прочие книги, так что они в одну секунду разлетятся на тысячи клочков. Словно бы он сам возжелал написать некую книгу, которая взяла бы да и свела на нет все остальные. Ничего себе задачка! Имеется и прецедент – Скрижали Моисеевы, но ведь и там слова оказались-таки не способны воплотить все величие замысла. Как пишет Даниель А. Аттала[123] в только что прочитанной мною статье, несуществующая книга Витгенштейна, книга, которую он собирался написать, дабы отменить за ненадобностью все остальные когда-либо написанные книги, – это книга невозможная, потому что уже сам по себе факт существования

миллионов книг есть несокрушимое доказательство того, что ни одна из них не содержит истины. И кроме того, говорю я теперь, вот был бы ужас, если бы существовала только одна книга Витгенштейна и ныне нам пришлось бы жить по его закону. Я, доведись мне выбирать и если предположить, что надо оставить только единственную книгу, тысячу раз предпочел бы одну из двух, написанных Рульфо, той, что благодаря Моисею не написал Витгенштейн.

64) Признаюсь в том, что испытываю слабость к замечательной книге, несколько лет назад опубликованной Марселем Маньером, единственной им написанной и носящей странное название – думаю, никто и никогда не узнает, почему он ее так назвал, – «Благоухающий ад».

Это извращенческое сочинение, в котором Маньер взялся облапошить целый свет – с первых же строк. Первый обман содержится уже в самой первой фразе, когда автор заявляет, что якобы не знает, с чего начать, а на самом деле он прекрасно знает, как это сделать, поэтому, по его словам, он и вынужден сразу объяснить, кто он такой (смешно предположить, что сегодня кто-нибудь все еще не знает, кто такой Марсель Маньер, и уж в чем все абсолютно уверены и согласны, так это в том, что неправда, будто он, как утверждается в той же первой фразе, принадлежит к УЛИПО – то есть к Мастерской Потенциальной Литературы, движению, к которому среди прочих принадлежали Перек, Кено и Кальвино.

«Коль скоро я не знаю, с чего начать, то сразу скажу, что зовут меня Марсель Маньер и принадлежу я к УЛИПО. Ну вот – сказал и почувствовал огромное облегчение, ибо могу перейти ко второй фразе, а она всегда бывает куда менее обязывающей, чем первая, потому что первая – всегда, в любой книге – самая важная, и в первой фразе, как известно, сколько ни изощряйся и ни выпендривайся, все равно ничего путного не выйдет». Первый обман этого самого Маньера есть на самом деле тройной обман, потому что, как я уже сказал, во-первых, это ложь, будто он не знает, с чего начать, во-вторых, ложь, будто он принадлежит к упомянутой литературной группе, в-третьих, ложь, будто его зовут Марсель Маньер.

Следом за изначальной тройной ложью с головокружительной скоростью летят другие обманы – по одному на каждую главу. Марсель Маньер пародирует литературу Нет, выдавая себя за радикального разоблачителя могучего мифа о творчестве. Например, в первой главе он восхваляет достоинства невербального общения по сравнению с письмом. Во второй

объявляет себя пылким последователем и учеником Витгенштейна и безжалостно нападает на язык, окутывая слова густой пеленой недоверия, короче, утверждает, что они никогда не помогали что-либо изъяснить. В третьей доказывает высший смысл молчания. В четвертой восхваляет жизнь, ставя ее гораздо выше презренной литературы. В пятой защищает теорию, согласно которой слово «нет» соприродно поэтическому пейзажу, и говорит, что это единственное слово, обремененное смыслом и потому оно заслуживает всяческого уважения.

И вдруг, когда все мы уж было решили, что Маньер вот-вот нанесет литературе смертельный удар, он всю шестую главу заливает слезами и признается – таким манером, что нам становится за него стыдно, – будто сам он, если честно, всегда мечтал написать театральную пьесу, где во всей полноте явил бы свой талант, свой величайший талант.

«Но уж коли мне из-за полного отсутствия даже намека на талант не дано написать такую пьесу, о какой я мечтал, отдаю на суд читателя единственную вещицу, которую сподобился сочинить. Речь идет о пьесе, безусловно принадлежащей к театру абсурда, абсурдней которого не бывает. Это очень короткая пьеса, где ни одно слово (то же происходит и в этой безделице, что держит в руках и дочитывает любезный читатель) мне не принадлежит. Для постановки ее нужны два актера: один будет исполнять роль Нет, другой – роль Да. Моя самая заветная мечта – увидеть когда-нибудь пьесу поставленной в качестве интермедии перед „Лысой певицей“ в том же парижском театре, где уже целую вечность – вечер за вечером – показывают пьесы Ионеско.

Между Нет и Да происходит следующий диалог:

> *НЕТ. Было сказано все – о чем важно и просто сказать – за те тысячелетия, что люди думают и стараются сами себя перепрыгнуть. Было сказано все, что есть глубокого, касательно самых высоких принципов, то есть обширности и обстоятельности одновременно. Наш сегодняшний удел – только повторение. Нам остаются для исследования лишь скудные и ничтожные детали. На долю современного человека остается самая неблагодарная и наименее завидная из задач – заполнить пустоты тарабарщиной деталей.*
>
> *ДА. Да? О том, что все уже сказано и уже не о чем говорить, всем хорошо известно, и это чувствуется. Но гораздо меньше чувствуется другое: что такая очевидность придает языку весьма странный, даже*

загадочный статус и он освобождает язык. Слова наконец-то обрели свободу, потому что перестали жить.

Когда я впервые прочитал вещицу Маньера, по завершении книги мне подумалось – и мнения этого я придерживаюсь до сих пор, что «Благоухающий ад» в силу своего пародийного характера – это почти что «Дон Кихот» литературы Нет.

65) В театральной галактике Нет выделяется своим особым свечением последняя пьеса Вирхилио Пиньеры,[124] знаменитого кубинского писателя. Она называется «Нет».

«Нет» – странное произведение, до последнего времени оно лежало неизданным, и только недавно его напечатало мексиканское издательство «Вуэльта». Речь там идет о женихе и невесте, которые решили никогда *не* жениться.

Основной прием театра Пиньеры – выразить трагическое и сущностное через комизм и гротеск В «Нет» он использует последние пределы возможностей самого черного и самого разрушительного юмора: провозглашенное юной парой «нет» – явно в противовес столь избитому «да, согласна», «да, согласен», звучащих во время христианских брачеваний, – показывает, что сознание пары отягощено виной, его отличает особая щепетильность.

В экземпляре, который имеется у меня, автор предисловия Эрнесто Эрнандес Бусто пишет, что, пользуясь искусной иронической игрой, Пиньера ставит героев кубинской трагедии в положение hybris[125]наоборот: если у греков боги карали за чрезмерные страсти и дионисийский пыл, то в «Нет» главные герои «переступают черту», двигаясь в обратную сторону, – они нарушают установленный порядок, опираясь на позиции, противоположные культу плоти, но именно такой аполлонов аскетизм и превращает их в *чудовищ.*

Герои пьесы Пиньеры говорят «нет», решительно отвергая общепринятое «да». Эмилия и Висенте упрямо цепляются за отрицание, но подобная позиция предполагает минимум активности, хотя только этим они и отличаются от других. Из-за их упрямства запускается суровый механизм закона «да» – сперва его олицетворяют родители, а затем безымянные мужчины и женщины. Мало-помалу репрессивная власть семьи получает подкрепление, и в финале в дело вмешивается полиция, которая начинает «реконструировать события», а в итоге провозглашает обвинительный приговор жениху и невесте, отказывающимся жениться. Приговор звучит в финале. И это гениальный финал, достойный кубинского Кафки. Это взрыв «нет» во всей его

волшебной разрушительной силе:

> *МУЖЧИНА. Сказать «нет» теперь легко. Посмотрим, что будет через месяц.* (Пауза.) *И еще: по мере того как отказы будут множиться, мы сделаем наши визиты более продолжительными. Даже ночевать будем у вас и, возможно – это зависит исключительно от вашего поведения, – окончательно поселимся в вашем доме.*

При последних словах жених и невеста хотят улизнуть.

– Ну и как тебе такой поворот дела? – спрашивает Висенте Эмилию.

– Волосы встают дыбом, – отвечает она.

Они пытаются найти прибежище на кухне, садятся на пол, крепко обнимаются, открывают газ и – пусть теперь попробуют их поженить, если хотят!

66)Я хорошо поработал и могу быть доволен сделанным. Я откладываю ручку, потому что уже начало темнеть. Призраки сумерек. Жена и дети в соседней комнате, они полны жизни. Я здоров, и у меня есть деньги. Господи, как я несчастен!

Но что я такое говорю? Я вовсе не несчастен и никакую ручку не откладывал, и у меня нет жены, нет детей, как нет и соседней комнаты, и с деньгами совсем туго, да и за окном еще не начинало темнеть.

67) Мне прислал письмо Дерен.

Думаю, он счел себя обязанным ответить после того, как я послал ему тысячу франков и попросил сделать encore un effort[126] – прислать еще какой-нибудь документ для моих комментариев, посвященных направлению Нет. Но даже то, что он счел себя в некоторой степени обязанным ответить мне, не может извинить его тона.

> *Уважаемый коллега,* – пишет он в своем письме, – *благодарю за тысячу франков, но боюсь, Вам придется дослать еще тысячу – уже только за то, что несколько минут назад, делая ксерокопии, которые с удовольствием Вам и отправляю, я чуть не сжег себе пальцы.*
>
> *Во-первых, посылаю Вам несколько цитат из Франца Кафки – из бесед, записанных Густавом Яноухом и напечатанных в его книге. Как Вы сами сейчас убедитесь, фразы эти легко счесть предупреждением для Вас насколько бесполезным может оказаться самое тщательное исследование синдрома Бартлби. И не*

сетуйте, друг мой. Не думайте, будто я хочу охладить Ваш пыл с помощью провидца Кафки. Пожелай я одним ударом уничтожить весь Ваш труд, посвященный этому замечательному недугу, я послал бы Вам куда более красноречивое высказывание Кафки – и оно, вне всякого сомнения, безвозвратно сокрушило бы результаты Ваших усилий. Что он сказал? Вы и вправду хотите знать, что именно он сказал? Ладно, вот эта фраза: «Писатель, который не пишет, – это чудовище, толкающее себя к безумию».

Ну что, неужели его мнение Вас не смутило? И Ваше лицо не мрачнеет при мысли о том, что Вы занимаетесь сумасшедшими чудовищами? Что ж, тогда все в полном порядке, и мы последуем дальше. Во-вторых, я посылаю Вам сведения о том, с каким бешенством отозвался Жюльен Грак на смехотворные попытки мифологизировать молчание Рембо, и сведения эти, в свою очередь, должны послужить Вам предупреждением: сдается мне, в комментариях без текста, которые Вы, по Вашему признанию, составляете, кроется серьезнейшая проблема, способная их же и погубить. Как я понял, Ваши комментарии касаются темы молчания в литературе, а значение его сильно переоценено, что и заметил в свое время великий Грак. Посылаю также несколько цитат из Шопенгауэра, но воздержусь от объяснения, почему я это делаю и почему связываю их с тщеславной пустопорожностью – в буквальном смысле слова – Ваших комментариев. Посмотрим, способны ли Вы уразуметь (не представляете, с каким наслаждением я задаю Вам эту работенку), почему именно Шопенгауэр и почему именно эти цитаты, а не какие-либо другие. Может, удача Вам улыбнется и Вы блеснете эрудицией и заслужите восхищение какого-нибудь читателя из числа тех всезнаек, которые, не процитируй Вы Шопенгауэра, подумают, будто Вы далеко не все знаете о пресловутом недуге нашей культуры.

За Шопенгауэром следует текст Мелвилла, который словно специально написан для Ваших заметок и отлично дополнит Ваши разглагольствования про направление Нет. В предыдущем письме я послал Вам Перека, а теперь настал черед Мелвилла, который вправит Вам мозги, чего Вы, по чести сказать, заслуживаете, правда, если прежде сумеете как следует поработать с Шопенгауэром.

А теперь передышка. За ней – Карло Эмилио Гадда,

[127] *почему – сами сразу поймете. И наконец завершает мое щедрое подношение фрагмент из стихотворения Дерека Уолкотта, где Вам любезно советуют понять всю абсурдность желания подражать шедеврам – а то и затмить их, – ведь лучшее, что Вы можете сделать, – это взять да и затмиться самому.*

Ваш Дерен.

69) Слова Кафки, сказанные Яноуху, годятся мне больше, чем полагал Дерен, потому что они касаются того же, что происходит со мной самим, пока я занимаюсь безнадежными поисками центра лабиринта Нет: «Чем дольше шагают люди, тем дальше оказываются они от цели. Только понапрасну тратят силы. Думают, что идут, а на самом деле устремляются – ни на шаг не продвигаясь вперед – в пропасть. Вот и все».

Он говорит о том, что и сам я чувствую, работая над этим дневником, – плыву по воле волн, по морям проклятой путаницы под названием синдром Бартлби – лабиринта, лишенного центра, ведь сколько есть на свете писателей, столько и способов отречься от литературы; нет единого целого, и трудно отыскать фразу, которая создавала бы видимость, будто ты достиг дна истины, таящейся в эндемическом недуге, в порыве отрицания, способном парализовать лучшие умы. Я знаю лишь одно: пытаясь выразить суть этой драмы, я ловко плыву от фрагмента к фрагменту, от случайных находок – к нежданно вспомнившимся книгам, жизням, текстам или просто отрывочным цитатам – и все это лишь раздвигает границы лабиринта, лишенного центра.

Я веду жизнь первопроходца. Чем дальше внедряюсь вглубь, отыскивая центр лабиринта, тем дальше от него оказываюсь. Я как тот ученый-путешественник из рассказа Кафки «В исправительной колонии», который не понимает смысла чертежей, показанных ему офицером: «Написано очень искусно, – уклончиво сказал путешественник, – но я не могу ничего разобрать».[128]

Я похож на первопроходца, и мой аскетизм – это аскетизм отшельника, я, как и господин Тест, чувствую, что не создан для романов, ибо пространные описания, любовь, пылкие страсти и трагические события не только не вдохновляют меня, но и доходят до моего сознания «глухими отголосками взрывов, какими-то рудиментарными ощущениями, когда наружу выплескивается вся глупость и человеческие существа до крайности упрощаются».

Я похож на первопроходца, устремленного в пустоту Вот и все.

69) Жюльен Грак в свое время – по случаю столетнего юбилея Рембо – резко выступил против того, что сотни и сотни страниц посвящаются мифологизации молчания поэта. Грак напомнил, что в иные времена к обету молчания относились более чем спокойно, а то и вовсе его не замечали, напомнил, что не так уж редко какой-нибудь придворный, или церковник, или художник отказывались от мирской жизни, чтобы закончить свои дни в молчании, удалившись в монастырь либо в сельское обиталище.

Дерен полагает, будто слова Грака способны поразить в самое сердце эти мои комментарии, – и жестоко ошибается. Да, развенчание мифа о молчании в некоторой мере лишает значимости и весомости мои изыскания, но с тем большим удовольствием я сажусь за продолжение работы. Ведь это помогает скинуть с плеч – не отступая от цели – некий груз, снять напряжение, вызванное страхом провала.

С другой стороны, я же первый готов бороться с мифом, выросшим вокруг нелепой святости, которой нередко наделяют Рембо. Ну как можно забыть, что тот же самый человек, который сказал: «Я буду… само собой, курить, буду хлестать крепкие, словно расплавленный металл, напитки»[129] (одно из самых прекрасных определений поэтической позиции), написал из Эфиопии пошлейшие строки: «Пью только воду, пятнадцать франков в месяц, все очень дорого. Никогда не курю».

70) В первом фрагменте из Шопенгауэра, присланном мне Дереном, говорится, что среди узких специалистов никогда не случается талантов первого ряда. Видимо, по мнению Дерена, я считаю себя специалистом по бартлби, и поэтому он решил выбить у меня почву из-под ног. Таланты первого ряда, пишет Шопенгауэр, никогда не становятся узкими специалистами. Бытие во всей своей целостности представляется им загадкой, которую надо разрешить, и каждому человечество обеспечит – в той или иной форме – новые горизонты. Звание гения заслуживает лишь тот, кто выбирает темой для своих работ великое, основополагающее и всеобщее, а не тот, кто тратит жизнь, пытаясь найти объяснение каким-то особым связям вещей между собой.

Ну и что? Кто боится Шопенгауэра? И кто сказал, будто я претендую на роль специалиста по синдрому Бартлби? Иначе говоря, строки Шопенгауэра никак меня не касаются. Более того, я целиком и полностью с ними согласен. И вообще, какой же я специалист? Я следопыт, идущий по следу бартлби.

Что касается второго фрагмента, присланного мне Дереном,

то и тут я признаю правоту великого мыслителя. Мало того, цитата позволяет повести речь еще и о болезни, причины которой противоположны тем, что вызывают синдром Бартлби. Но болезни не менее интересной. К тому же сдается мне, что и сам Шопенгауэр был в этой области неплохим специалистом. Он имеет в виду заразу, источаемую дурными книгами, ужасными книгами, а ведь в любую эпоху таких можно обнаружить великое множество: «Дурные книги – умственная отрава, разрушающая дух. И поскольку большинство людей, вместо того чтобы читать лучшее из созданного в разные времена, ограничивается чтением „последних новинок“, то писатели ограничиваются узким кругом модных идей, а публика с каждым разом все глубже и глубже увязает в своей собственной грязи».

71) Создается впечатление, будто я побеседовал с Германом Мелвиллом и самолично заказал ему текст о тех, кто говорит «нет», то есть о «людях Нет».

Текста этого я до сих пор не знал – речь идет о письме Мелвилла к его другу Готорну. Оно и вправду словно специально написано для моих комментариев:

> *Нет – прекрасно, поскольку это пустой центр, пустой, но всегда плодотворный. Уму, который говорит «нет», извергая при этом громы и молнии, сам черт не прикажет сказать «да». Потому что все люди, говорящие «да», лгут; а что касается людей, говорящих «нет», то они находятся в счастливом положении предусмотрительных путешественников, странствующих по Европе. Они пересекают границу вечности всего лишь с одним чемоданом, иначе говоря, со своим Эго. В то время как все эти людишки, твердящие «да», путешествуют с кучей барахла, так что им, будь они прокляты, никогда не удастся протиснуться в ворота таможни.*

72) Карло Эмилио Гадда начинал писать романы, которые очень скоро растекались во все стороны и делались бесконечными, что ставило его перед парадоксальной ситуацией: ему, признанному королю нескончаемых повествований, приходилось их просто-напросто обрывать, но сразу после этого он, сам того не желая, погружался в глубокое литературное молчание.

Я бы назвал это синдромом Бартлби наоборот. Если большинство писателей в оправдание собственному молчанию изобретали «дядюшек Селерино» всех сортов и разновидностей, то случай Карло Эмилио Гадды – полная им противоположность,

потому что всю жизнь он посвятил тому, что Итало Кальвино назвал «искусством множения», иначе говоря – искусству нескончаемого рассказа. Такой рассказ в свое время открыл Лоренс Стерн в «Тристаме Шенди», где он сообщает нам, что писатель в повествовании не может погонять историю, «как погонщик погоняет своего мула – все вперед да вперед», потому что если у человека есть хотя бы намек на талант, он непременно во время пути раз пятьдесят свернет с дороги, с прямого пути, чтобы примкнуть то к одной, то к другой компании: «… заманчивые виды будут притягивать его взор, и он так же не в силах будет удержаться от соблазна полюбоваться ими, как он не в силах полететь; кроме того, ему придется согласовывать различные сведения,

разбирать надписи,

собирать анекдоты,

вплетать истории,

просеивать предания,

делать визиты (к важным особам),

наклеивать панегирики на одних дверях и пасквили на других».

Иными словами, говорит Стерн, «этому нет конца; что касается меня, то довожу до вашего сведения, что я занят всем этим уже шесть недель и выбиваюсь из сил, – а все еще не родился».[130]

В свою очередь, Карло Леви[131] заметил по поводу бесконечного рассказа, которым является «Тристам Шенди», что главный символ этой книги – часы, ведь не без их участия был зачат герой Стерна, и добавляет: «Твистам Шенди не хочет рождаться, потому что не хочет умирать. Все средства, все орудия хороши, чтобы спастись от смерти и от времени. Если прямая линия – самый короткий путь между двумя роковыми точками, то блуждания способны удлинить его, а если путь в результате станет таким запутанным, сложным, извилистым, таким непредсказуемым, что станет затруднительно его проследить, то как знать, может, смерть нас и не отыщет? Смерть просто заблудится, пока мы будем прятаться, перебегая из одного укрытия в другое».

Гадда стал писателем направления Нет вопреки собственной воле, то есть сам он этого не желал. «Все ненастоящее, нет никого, нет ничего», – говорит Беккет. Противоположную, и не менее радикальную, позицию занимает Гадда, который твердо уверен, что все вокруг настоящее, и который упрямо твердит, что на свете всего много – очень много – и все это настоящее, отнюдь не фальшивое; но такая позиция вызывает у него маниакальное

отчаяние, ибо он, разумеется, желает охватить весь бескрайний мир, познать все и описать все.

Если для творческой манеры Гадды как *антиписателя* направления Нет характерно напряженное противостояние между рациональной точностью и непостижимостью мира – основными компонентами его видения всего на свете, то в те же годы другой писатель, инженер, как и Гадда, Роберт Музиль, пытался в «Человеке без свойств» передать то же противоборство, но в совершенно иной форме – в прозе текучей, ироничной, великолепно продуманной.

И все же имеется точка пересечения у строптивых и не знающих меры Гадды и Музиля: им обоим приходилось внезапно обрывать свои книги, потому что те получались бесконечными, обоим в конце концов пришлось против воли поставить точку в своих романах – под воздействием синдрома Бартлби, и оба избрали тот тип молчания, который больше всего ненавидели. Именно такой тип молчания – уроню между делом, сознавая неодолимую разницу между нами, – придется испытать и мне рано или поздно, хочу я того или нет, ибо было бы самообманом с моей стороны не замечать, что комментарии мои с каждым разом все больше напоминают заполненные квадратами плоскости Мондриана, которые создают у зрителя впечатление, будто квадраты покидают полотно и стремятся – именно так! – заключить в себя бесконечность, и если я, как мне видится, делаю сейчас нечто подобное, это подведет меня к парадоксу: удовольствоваться всего одним поступком – исчезнуть, затмиться. Если такое произойдет, читатель будет вправе вообразить, что на лице у меня нарисовалась вертикальная черная морщина – между бровями моего гнева, именно такая морщина появляется в грустной и внезапной развязке «Пренеприятнейшего происшествия на улице Мерулана», великого романа Гадды: «Подобная черная вертикальная морщина между бровями гнева на белейшем лице девушки *его парализовала,* навела на какие-то мысли – подвела по крайней мере к раскаянию».

73) В «Вулкане» Дерек Уолкотт, который видит огонек сигареты и одновременно вулканическую лаву на страницах романа Джозефа Конрада, сообщает нам, что мог бы бросить писать. Если он когда-нибудь решится на это, то, вне всякого сомнения, займет важное место в любой истории «людей Нет», тех, кто невольно стал членом секты отрицателей.

Стихи Уолкотта, посланные мне Дереном, по сути подхватывают сказанное когда-то Хилем де Биедмой о том, что в любом случае главное – читать:

Ты можешь бросить писать,
следя за тем, как медленно сгорает
то, что велико, и стать
его идеальным читателем,
вдумчивым, жадным любителем шедевров,
и это куда важнее, чем
повторять их иль стараться затмить,
ты можешь
стать лучшим читателем на свете.

74) Вчера, пытаясь заснуть, я испробовал новую и более изощренную разновидность известного всем способа – считать овец. Я начал перекатывать в памяти слова Витгенштейна: все, что можно подумать, можно подумать ясно, все, что можно сказать, можно сказать ясно, но не все, что можно подумать, можно сказать.

Стоит ли добавлять, что его цепочка нагнала на меня такую скуку, что я быстро заснул и попал в совершенно кафкианскую ситуацию: я оказался в длинном коридоре, откуда грубо сколоченные двери вели в разные чердачные помещения. Прямые лучи света в коридор не попадали, и тем не менее там было не совсем темно, потому что большинство комнат отделялись от коридора не дощатыми стенами, а простыми деревянными решетками, достававшими до потолка, сквозь эти решетки и попадал в коридор свет, и сквозь них же можно было разглядеть служащих – они сидели за столами и что-то писали или стояли у решетки и наблюдали за людьми в коридоре. Я же очутился в своей бывшей конторе. И вместе с другими служащими пялился на людей в коридоре. А их там было не так уж и много, всего трое, и мне показалось, будто я отлично их знаю. Я навострил ушии стал внимательно слушать, что говорит Рембо: он устал торговать рабами и отдал бы что угодно, лишь бы опять вернуться к поэзии. Витгенштейну ужасно надоела скромная работа больничного санитара. Дюшан сетовал на то, что не может рисовать и целыми днями играет в шахматы. Итак, все трое горько жаловались, когда вошел Гомбрович, который на вид был вдвое старше любого из них. Он сказал, что единственный, кто не имеет права жаловаться, – это Дюшан, поскольку он в свое время отрекся от дела воистину чудовищного – от живописи, а она стоиттого, чтобы ее не просто бросить, но и забыть навсегда.

– Я не понимаю вас, учитель, – прервал его Рембо. – Почему только один Дюшан не должен ни в чем раскаиваться?

– Я ведь, кажется, уже сказал, – непререкаемым тоном и очень

высокомерно заявил Гомбрович. – Потому что и в поэзии и в философии еще многое предстоит сделать, хотя ни тебе, Рембо, ни тебе, Витгенштейн, делать там уже нечего. А вот живописью никогда не стоило заниматься. Пора раз и навсегда признать, что кисть – беспомощный инструмент. Все равно что замахнуться на бесконечный сияющий космос обычной зубной щеткой. Это искусство – самое бедное на выразительные средства. Рисовать – значит отказаться ото всего, что нарисовать нельзя. И не более того.

75) Поэт из Лимы Эмилио Адольфо Вестфален, родившийся в 1911 году, дал толчок развитию перуанской поэзии. – он привил к ее древу – сделав это гениально – испанскую поэтическую традицию и создал герметическую лирику. Две его книги, «Странные острова» и «Отмена смерти», опубликованные в 1933 и 1935 годах, привели читателей в недоумение.

Свой путь он начал с дерзкой атаки, за которой последовали сорок пять лет полного поэтического молчания. Как написал Леонардо Валенсиа,[132] «его молчание – а ведь за целых сорок пять лет он не напечатал ни строчки – отнюдь не окутало это имя забвением, наоборот, молчание особо отличило его, словно *обрамив* собой».

Когда миновали эти сорок пять лет, он тихо и незаметно вернулся в поэзию: начал писать стихотворения в одну-две строки – совсем как мой приятель Пинеда. На протяжении сорока пяти лет, пока длилось молчание, все кому не лень спрашивали его, почему он перестал писать, но спрашивали, поясним, лишь в тех редких случаях, когда Вестфален показывался на людях, хотя, собственно, и сказать «показывался» можно лишь с очень большой натяжкой, потому что на публике он всегда закрывал лицо левой рукой – нервной рукой с длинными пальцами пианиста, – словно ему было больно являть свое лицо в мире живых. На протяжении сорока пяти лет, в тех редких случаях, когда он выходил на люди, ему неизменно задавали один и тот же вопрос, очень похожий на вопрос, который в Мексике задавали Хуану Рульфо. Всегда один и тот же вопрос, и всегда, на протяжении почти полувека, поэт, закрывая лицо левой рукой, давал один и тот же – не знаю, насколько искренний, – ответ:

– Я не в настроении.

76) Я решил восстановить связь с Хуаном и немного поговорил с ним по телефону. Он сказал, что ему хотелось бы взглянуть на мои заметки про Нет, как он их определил. Он станет первым их читателем, мне же пора привыкать к мысли, что

меня будут читать, пора помаленьку восстанавливать отношения с тем, что я называю «внешней суетой», то есть с блестящей на вид жизнью, которая, едва только ты возмечтаешь накинуть на нее сеть, вдруг оказывается как-то зловеще неустойчивой.

Прежде чем повесить трубку, Хуан задал мне два вопроса, но они повисли в воздухе, потому как я заявил, что предпочитаю ответить на них письменно. Он пожелал узнать, в чем смысл моего дневника и какой пейзаж – непременно реальный – больше всего подошел бы к моим заметкам в целом.

У этих заметок не может быть никакого смысла, как нет смысла и у литературы, потому что суть любого текста как раз и состоит в том, чтобы избежать всякой сущностной определенности, любого закрепления, которое придавало бы смыслу постоянство. Как говорит Бланшо, смысл литературы всегда уже не здесь, этот смысл всегда надо отыскивать либо придумывать заново. Так и с этими заметками: я в поте лица отыскиваю и придумываю смысл, делая вид, будто никаких правил игры в литературе не существует. Я тружусь над этими своими заметками даже, можно сказать, беспечно или анархично, и сейчас уместно было бы вспомнить ответ, который дал великий тореро Бельмонте, когда во время интервью его попросили рассказать немного о своем искусстве. «Да откуда мне знать! – ответил он. – Клянусь, я ничего в этом не понимаю. Не знаю никаких правил, да и не верю в правила. Я нутром чувствую тавромахию и, забыв про правила, все делаю по-своему».

Тот, кто утверждает литературу через нее саму, никогда и ничего не сумеет утвердить. Тот, кто ищет ее, ищет нечто ускользающее, тот, кто находит ее, находит лишь то, что существует здесь и сейчас или, хуже того, вовсе за пределами литературы. Поэтому в итоге каждая книга устремлена к *не-литературе,* потому что это квинтэссенция того, что она страстно желает и желала бы открыть.

Что касается пейзажа, если и вправду у каждой книги имеется созвучный ей реальный пейзаж, то моему дневнику, пожалуй, соответствует тот, что можно увидеть в Понта-Дельгаде на Азорских островах.

Благодаря синему свету и азалиям, отделяющим одно крестьянское поле от другого, Азоры – синие. Удаленность – это, конечно же, главное очарование Понта-Дельгады, которую я открыл для себя однажды в книге Рауля Брандау, в «Неведомых островах», странного места, где в назначенный час найдут приют последние слова-, я открыл для себя синий пейзаж, который даст приют последнему писателю и последнему в мире слову – в нем оно незаметно и умрет: «Здесь кончаются слова, здесь – край

мира, который я знаю».

77) Мне повезло – я не был знаком лично ни с одним писателем. Знаю, что они тщеславны, мелочны, обожают интриги, эгоцентричны и невыносимы. А если мы возьмем испанцев, то они вдобавок ко всему завистливы и трусливы.

Меня интересуют только те писатели, которые скрываются от мира, хотя шанс познакомиться с такими ничтожно мал. Один из самых известных писателей-нелюдимов – Жюльен Грак. Но, как ни странно, именно с Граком я знаком лично.

Однажды, в пору моей работы в Париже, я отправился вместе с Жеромом Гарсеном к скрывающемуся от мира Граку. Мы поехали в Сен-Флоран-ле-Вьей.

Жюльен Грак – псевдоним, за которым скрывается Луи Пуарье. Именно Луи Пуарье написал про Грака: «Его желание оберечь себя, оградить от беспокойств, всегда говорить нет – то есть это „оставьте меня в покое в моем углу и ступайте себе мимо“ – объясняется его вандейским происхождением».

Так оно на самом деле и есть. Через два века после восстания 1793 года Грак словно бы продолжает оказывать сопротивление Парижу – точно так же, как его предки выбивали со своих земель войска Конвента.

Мы отправились навестить Грака в его «угол», и он, едва ответив на наше приветствие, спросил, зачем мы явились и что хотим увидеть: «Приехали поглазеть на старика?»

А потом добавил уже не так раздраженно, гораздо более мягким и печальным тоном: «Меня неотступно преследует мысль, будто я последний, – вот что несет с собой старость, и это ужасно, долгожительство вызывает отвращение».

Метафизические и картезианские сочинения Грака порождают в его же собственном воображении пространства, ничего общего не имеющие с реальными, порождают внутренние пейзажи, а порой и затерянные миры, территории минувшего, как это случалось с Барбе д'Оревильи, которым всегда восхищался Грак.

Барбе жил в далеком прошлом – в мире своих предков, шуанов. «История, – написал он, – забыла про шуанов. Забыла, как забыли про них слава и справедливость. И если вандейцы, искушенные воины, спят себе спокойно, обретя бессмертие, благодаря оброненным о них словам Наполеона, и под сенью такой эпитафии могут ждать <…>, то у шуанов нет надежды, что кто-либо извлечет их из забвения».

Жюльен Грак, как и подобает настоящему вандейцу, производит такое впечатление, будто он может надеяться и

ждать. Достаточно было понаблюдать за ним, увидеть, как он сидит на террасе своего дома, увидеть, как он созерцает течение Луары. Достаточно было увидеть его там, со взглядом, утонувшим в водах Луары, чтобы понять: это человек, который пребывает в ожидании чего-то или ничего. Жером Гарсен через несколько дней напишет: «Не только Луара извечно несет свои воды под взглядом Грака, но также история и мифология с ее подвигами и деяниями, среди которых он вырос. За его спиной – та самая героическая, истерзанная войной Вандея; перед ним – знаменитый остров Батайез, который юный Грак, юный почитатель соотечественника Жюля Верна, превратил в свою крепость, *робинзонствуя* среди ив, тополей, ольхи и тростника. С одной стороны, Клио – это минувшее, развалины замков; с другой – химера, фантастическое, воздушные замки. Грак таков, каким сделало его собственное творчество. Надо посетить Сен-Флоран, чтобы почувствовать его тягу к перевоплощению».

Поэтому мы с Гарсеном туда и отправились – в логово одного из самых загадочных писателей нашего времени, одного из самых нелюдимых и необщительных, одного из королей Отрицания – кто же станет это отрицать? Нам захотелось собственными глазами взглянуть на последнего великого французского писателя, ставшего великим еще до прихода эпохи крушения стиля, до лавинообразного потока литературы, которую можно назвать сиюминутной, до варварского вторжения «съестной литературы», той, о которой Грак и писал в своем памфлете 1950 года «Литература в желудке», где он яростно нападал на принудительные установления и негласные правила игры, которые навязывает всему свету набирающая силу словесная индустрия в так называемую эпоху предтелевизионного цирка.

Мы отправились в логово Шефа – именно под таким прозвищем во Франции кое-кто знает затворника, – в логово писателя, который и не думал скрывать от нас свою печаль, пока молча наблюдал за течением Луары.

До 1939 года Грак был коммунистом. «До этого года, – сказал он нам, – я и вправду верил, что можно изменить мир». Революция была для него профессией и верой, покуда не назрело разочарование.

До 1958 года он был романистом. После публикации «Глаз леса» расстался с романным жанром («потому что роман требует жизненной энергии, силы, убежденности, которых мне недостает») и выбрал фрагментарное письмо – «Тетради большого пути» («Не знаю, может случиться, что на них мое творчество тихо остановится – да и пора бы уже», – сказал он едва слышным голосом). Когда начало темнеть, мы пошли в его *студию.*

Впечатление было такое, будто входишь в заколдованный храм. В окно были видны проезжающие по висячему мосту легковушки и грузовики: Сен-Флоран-ле-Вьей не спасся от современных шумов. Грак заметил: «Иногда по вечерам здесь грохочет посильнее, чем в некоторых районах Парижа».

Когда мы спросили его, что же больше всего изменилось за прошедшее время – с тех пор как он мальчишкой играл на молу, среди посаженных в два ряда каштанов, у мостков для стирки белья, он ответил:

– Жизнь утекла сверху вниз.

Чуть позднее он заговорил об одиночестве. Это случилось, когда мы уже покидали *студию*. «Я одинок, но не жалуюсь. Писатель никогда ничего не должен ждать от других людей. Поверьте мне. Он пишет только для себя!»

Добавлю, что в некий миг – а мы уже снова сидели на террасе, и я наблюдал за ним против света – мне почудилось, будто он разговаривает вовсе не с нами, а с самим собой. Чуть позже, когда мы покидали дом, Гарсен признался, что у него было точно такое же впечатление. «Мало того, – сказал Гарсен, – он обращался к себе самому, как всадник, оставшийся без коня».

С наступлением темноты, когда уже близился час прощанья, Грак заговорил о телевидении, он сказал, что иногда включает телевизор и буквально теряет дар речи, глядя на тех, кто ведет литературные программы, – они держат себя так, словно их заставили торговать тканями в лавке.

Затем Шеф проводил нас по маленькой каменной лестнице, спускающейся к входной двери. Слабый запах ила доходил сюда от дремотной Луары.

– В январе Луара редко бывает такой мелководной, редко стоит так низко, – заметил Грак.

Мы за руку попрощались с Шефом и покинули место, где остался этот загадочный писатель, мелеющий постепенно, как и его река.

78) Клара Хоржичек родилась в Карловых Варах 8 января 1863 года, но уже через несколько месяцев все их семейство перебралось в Данциг (Гданьск), где прошли ее детство и юность. В «Интимной лампе» она написала об этих годах, что сохранила о них «семь воспоминаний в форме семи мыльных пузырей».

Клара Хоржичек в двадцать лет приехала в Берлин и там, вместе с Эдвардом Мунком, Кнутом Гамсуном и прочими, вошла в тесную группу, образовавшуюся вокруг Августа Стриндберга. В 1892 году она основала «Ферлаг Хоржичек», издательство, которое напечатало одну только «Интимную лампу», а вскоре

после того – когда вроде бы должен был увидеть свет «Лунный Пьеро» А. Жиро,[133] – обанкротилось.

Но вовсе не разочарование оказанным ее книге приемом – вернее, отсутствием какого бы то ни было приема – и не банкротство издательства обрекли Клару на полное литературное молчание – до конца жизни. Нет, Клара Хоржичек прекратила писать лишь потому, как сама она объяснила своему другу Паулю Шеербарту,[134] что, «даже сознавая, что только писательство связало бы меня, словно нить Ариадны, с подобными мне людьми, я все равно не сумела бы заставить хоть кого-нибудь из друзей прочесть мои писания, потому что книги, которые я неспешно обдумывала в дни литературного молчания, – это самые настоящие мыльные пузыри, к тому же эти книги ни к кому не обращены, не обращены даже к самому близкому из моих друзей, поэтому наиболее разумным из того, что я могла сделать, было то, что я в конце концов и сделала: не стала писать их вовсе».

Умерла она в Берлине 16 октября 1915 года, отказавшись принимать пищу в знак протеста против войны. Она была «художницей голода» avant la lettre.[135] Она открыла дорогу превратившемуся в насекомое Грегору Замзе (который уморил себя голодом со вполне человеческой решимостью – и умер от истощения), но еще она последовала примеру, возможно сама того не сознавая, писца Бартлби, который умер в позе зародыша, на газоне во внутреннем дворе, с остекленевшими открытыми глазами – он словно глубоко спал под взглядом повара, который спрашивал его, неужели и сегодня тот не станет ужинать.

79) Хотя куда более таинственным затворником, чем Грак или Сэлинджер, можно считать живущего в Нью-Йорке Томаса Пинчона. Об этом писателе известно лишь то, что он родился на Лонг-Айленде в 1937 году, в 1958-м получил диплом Корнеллского университета по специальности английская литература и работал на корпорацию «Боинг» – составлял техническую документацию. И после этого – никаких сведений, совершенно никаких. И ни одной фотографии, точнее, одна-единственная, школьных лет, на которой можно увидеть удивительно некрасивого подростка, хотя, кстати сказать, это вовсе не обязательно Пинчон, скорее очередная дымовая завеса.

Хосе Антонио Гурпеги[136] часто рассказывает историю, которую ему, в свою очередь, рассказал несколько лет назад его друг Петер Мессент, преподаватель американской литературы из Ноттингемского университета. Мессент защитил диссертацию по Пинчону и, как это нередко бывает, решил во что бы то ни стало

познакомиться с писателем, творчеством которого столько лет занимался. Одолев немыслимые трудности, он сумел-таки договориться с автором блестящего романа «Выкрикивается лот 49» о короткой беседе в Нью-Йорке. Прошли годы, и вдруг Мессент, уже став почтенным профессором Мессентом, автором большой книги про Хемингуэя, получил приглашение из Лос-Анджелеса на встречу с Пинчоном, устроенную для весьма узкого круга людей. К изумлению Мессента, Пинчон из Лос-Анджелеса был совсем не тем человеком, с которым он виделся когда-то в Нью-Йорке. Правда, и этот Пинчон, как и тогдашний, отлично, в мельчайших деталях, знал творчество Пинчона. Под конец вечера Мессент решился поделиться с Пинчоном своими сомнениями, на что Пинчон, или тот, кто выдавал себя за Пинчона, ответил без малейшего смущения:

– Ну вот вам и решать, который из двух настоящий.

80) Среди *писателей-антибартлби* особо выделяется своей бешеной энергией Жорж Сименон, самый плодовитый франкоязычный автор всех времен. С 1919 по 1980 год он напечатал: 190 романов под разными псевдонимами, 193 – под собственным именем, 25 автобиографических сочинений и более тысячи рассказов, не считая статей для газет и журналов, а также надиктованных текстов, которых хватило бы на несколько томов. Оставались и произведения неопубликованные. В 1929-м эта его позиция – позиция воинствующего *антибартлби* – стала граничить с провокацией: за год он написал 41 роман.

«Начинал я с самого раннего утра, – объяснил как-то раз Сименон, – обычно часов около шести, и кончал под вечер, в итоге – две бутылки и восемьдесят страниц <…> Работал я очень быстро, мне случалось писать и по восемь рассказов в день».

Но настоящим вызовом всем бартлби прозвучали слова Сименона, когда он однажды поведал, как ему удалось постепенно выработать метод, или, если угодно, технику создания произведений, – личный метод, который, коли его как следует освоить, дает бесконечные возможности: произведения будут множиться и множиться – без всяких там «я предпочел бы отказаться»: «Когда я только начинал, у меня уходило двенадцать дней на роман, будь он про Мегрэ или про кого другого; но я изо всех сил старался сделать свой стиль более сжатым, старался убрать любые украшения и дополнительные детали, поэтому вскоре сумел с двенадцати дней перескочить на десять, а затем с десяти – на девять. И вот теперь я впервые покорил семидневную планку».

Случай Сименона, конечно, никогда не перестанет нас изумлять, но его сумел превзойти Поль Валери, писатель, по своему мироощущению весьма близкий кругу бартлби – особенно это проявляется в «Господине Тесте», как мы уже убедились, но тот же Валери завещал нам двадцать девять тысяч страниц своих «Тетрадей».

Да, подобные факты, разумеется, вызывают некоторую даже оторопь, но я уже приучил себя ничему не удивляться. Когда что-то слишком меня удивляет – или повергает в недоумение, – я прибегаю к очень простому трюку, который тотчас возвращает мне душевное равновесие: достаточно вспомнить Джека Лондона, который, будучи алкоголиком, стал активнейшим сторонником запрета на спиртные напитки в Соединенных Штатах. И вообще, мироощущению бартлби больше всего соответствует полная невозмутимость по отношению к окружающему.

81) Джорджо Агамбен[137] связал себя с направлением Нет своей книгой «Бартлби: формула сознания» (Масерата, 1993). Он полагает, что мы постепенно делаемся все беднее и беднее. В книге «Мысли о прозе» (Милан, 1985) он блестяще формулирует диагноз: «Занятно наблюдать, как в некоторых философских и литературных работах, написанных между 1915 и 1930 годами, еще предпринимаются попытки подобрать ключи к мироощущениям эпохи, но последнюю убедительную попытку описать наше душевное состояние и наши чувства, честно говоря, следует искать лет пятьдесят назад, не позже».

Мой друг Хуан, рассуждая на ту же тему, так объясняет свою теорию, согласно которой после Музиля и Фелисберто Эрнандеса практически не осталось настоящих писателей – то есть выбирать, собственно, не из кого: «Одно из самых общих различий, которые можно установить между романистами двух периодов – до и после Второй мировой войны, – сводится к тому, что те, что были до 1945 года, обычно обладали культурой, которая определяла смысл и поднимала на определенный уровень их романы, а те, что появились после этой даты, как правило, демонстрируют, если не брать в расчет чисто литературные приемы (они остаются все теми же), полное безразличие к полученной в наследство культуре».

В тексте португальца Антонио Геррейро,[138] где, кстати, я и отыскал цитату из Агамбена, – ставится вопрос: можно ли сегодня вести речь о компромиссах в литературе. А с кем и касательно чего должен идти на компромисс пишущий?

Тот же вопрос мы находим, например, у Петера Хандке в книге «Мой год в ничейной бухте».[139] О чем надо писать, а о чем

– нет? Можно ли и впредь смиряться с вечной нестыковкой между называющим словом и называемой вещью? Как определить момент, когда не слишком рано и не слишком поздно? Все ли написано?

В «Принудительных чтениях» Феликс де Асуа вроде бы подводит нас к мысли, что только с позиций самого решительного отрицания, но непременно с верой (или желанием верить) в то, что еще не исчерпан потенциал литературного слова, возможно пробуждение от нынешнего тяжелого сна, от населенного кошмарами сна в ничейной бухте.

Но и Геррейро, по сути, имеет в виду нечто в том же духе, когда берется утверждать, будто в опасливой недоверчивости, в *отрицаниш,* в скептическом, так сказать, недоумении писателя, замешенном на произведениях авторов из созвездия Бартлби – Гофмансталя, Вальзера, Кафки, Музиля, Беккета, Делана, – следует искать единственный путь, еще оставшийся открытым для истинного литературного творчества.

И раз уж рассеялись последние иллюзии относительно возможности выразить – или изобразить – всеобщее, настала пора перепридумать и наши собственные приемы выражения. Я пишу эти строки под музыку Чета Бейкера, уже поздно, половина двенадцатого ночи, сегодня 7 августа 1999 года, день был необычайно жарким и ужасно душным. Приближается – надеюсь – час сна, буду постепенно закругляться, не оставляя при этом надежды на то, что нам, весьма вероятно, еще предстоит одолеть очень темные туннели, поскольку лишь сам по себе поиск единственного оставшегося нам свободного пути – того, что открыли Бартлби и компания с помощью своего отрицания, приведет нас к ясности и покою, которых в один прекрасный день удостоится мир: покоя от осознания того, что, как говорил Пессоа, единственная тайна заключается в том, что есть кто-то, кто думает о тайне.

82) Были и писатели, навсегда бросившие литературу, поверив в свое бессмертие.

Например, Ги де Мопассан. Он родился в 1850 году в нормандском замке Мироменил. Его мать, тщеславная Лора де Мопассан, желала любой ценой добиться того, чтобы в семье был хотя бы один выдающийся человек. Поэтому она доверила своего сына мастеру литературного успеха – Флоберу. Сын должен был непременно стать тем, что еще и сегодня мы называем «великим писателем».

Итак, Флобер воспитывал юного Ги, но тот не начал писать, пока ему не исполнилось тридцать лет, то есть до того момента,

когда он уже был в достаточной мере подготовлен к роли бессмертного писателя. Иначе говоря, учитель ему достался действительно хороший. Флобер был безупречным наставником, но, как известно, даже самый лучший из них не может гарантировать, что из ученика выйдет толк. Тщеславная мать Мопассана это отлично понимала и трепетала, как бы даже и при таком великолепном учителе сын не сбился с предначертанного ему славного пути. Но этого не произошло. Итак, в тридцать лет Мопассан начал писать и очень скоро заявил о себе как о величайшем прозаике. В своих рассказах он демонстрирует исключительную наблюдательность, великолепно умеет точными мазками нарисовать портреты персонажей или ситуацию, кроме того, несмотря на влияние Флобера, стиль его отличается очевидной оригинальностью.

За короткий срок Мопассан добивается заметного места в литературе и роскошно живет за ее счет. Он пользуется единодушным признанием, и только Академия никак не желает присоединиться к общему восторженному хору – в ее планы явно не входит посвящение Мопассана в *бессмертные.* В тупости Академии нет ничего нового, ведь за ее порогом остались, как известно, Бальзак, Флобер и Золя. Но Мопассан оказался не менее тщеславным, чем его мать, и нипочем не хотел смириться с тем, что ему заказан путь в бессмертные, поэтому решил непременно придумать какой-нибудь способ компенсировать равнодушие академиков. Компенсацией станет для него непомерно растущая гордыня – в конце концов он и вправду поверит в свое абсолютное бессмертие.

Однажды вечером в Канне после ужина с матерью он вернулся к себе домой и осуществил весьма рискованный эксперимент, пожелав убедиться в том, что и вправду бессмертен. Его камердинер, верный Тассар, был разбужен выстрелом, от которого дрогнули стены.

Мопассан стоял рядом с кроватью. Он с ликованьем поведал ворвавшемуся к нему в спальню камердинеру – тот был в ночном колпаке и поддерживал рукой сползающее исподнее – об удивительной вещи, только что с ним случившейся.

– Я неуязвим, я бессмертен! – кричал Мопассан. – Я только что выстрелил себе в голову из пистолета – и хоть бы что. Не веришь? Смотри!

Мопассан снова приставил дуло пистолета к виску и нажал на курок – если бы пистолет сработал, выстрел подобной силы мог бы разнести стены, но «бессмертный» Мопассан стоял посреди комнаты как ни в чем не бывало и улыбался.

– Ну что, теперь убедился? Отныне я ничего не боюсь. Могу

полоснуть себе по горлу – и даже кровь не потечет.

В тот миг Мопассан еще не знал, что больше уже никогда ничего не напишет.

Из всех описаний этой «бессмертной сцены» самое блестящее сделал Альберто Савиньо в эссе «Мопассан и „Другой“, где найдена гениальная форма соединения юмора и трагедии.

«Не откладывая в долгий ящик, – пишет Савиньо, – Мопассан переходит от теории к практике. Хватает со стола металлический разрезной нож в форме кинжала и вонзает его себе в горло, желая доказать, что он неуязвим и для холодного оружия. Однако опыт терпит неудачу. Кровь вовсю хлещет из раны, стекая по воротничку, галстуку, жилетке».[140]

После этого дня и до самой своей смерти (которая не заставила себя долго ждать) Мопассан больше ничего не писал, он только читал газеты, где сообщалось, что «Мопассан сошел с ума». Верный Тассар каждое утро приносил ему кофе с молоком и газеты, и писатель видел там свою фотографию, а под ней комментарии в таком примерно духе: «Продолжается безумие бессмертного господина Ги де Мопассана».

Мопассан больше ничего не писал, что вовсе не означает, что он ничем не был занят и что с ним не случались вещи, которые он мог бы описать, но он не желал себя этим утруждать, ведь выходило, что его дело завершено, коль скоро он бессмертен. И тем не менее с ним случалось-таки кое-что, о чем стоило бы рассказать. Однажды, например, он пристально посмотрел на пол и различил там скопище насекомых, которые выстреливали на большое расстояние струями морфия. В другой раз он принялся изводить несчастного Тассара разговорами о том, что надо непременно написать письмо папе Льву XIII.

– Господин думает снова начать писать? – в испуге спросил Тассар.

– Нет, – ответил Мопассан. – Это ты будешь писать папе римскому.

Мопассану вздумалось дать папе Льву XIII совет: пусть построит роскошные усыпальницы для таких же бессмертных, как он, Мопассан, чтобы внутри был кран, из которого будет течь очень горячая или очень холодная вода, омывая и защищая от тления помещенные туда тела.

Под конец своих дней Мопассан ползал по комнате на четвереньках и лизал стены – словно что-то писал на них. Однажды он позвал Тассара и попросил, чтобы ему принесли смирительную рубашку. «Он попросил принести ему эту рубашку, – пишет Савиньо, – как просят у официанта кружку пива».

83) Марианна Юнг родилась в ноябре 1784 года в актерской семье темных корней, и она, Марианна, – самая привлекательная из загадочных писательниц за всю историю направления Нет.

Девочкой она была статисткой, балериной и характерной актрисой, пела в хоре и участвовала в танцевальных интермедиях: в костюме Арлекина выходила из огромного яйца, которое провозили по сцене. Когда ей исполнилось шестнадцать, Марианну купил некий господин. Банкир и сенатор Виллемер увидел ее во Франкфурте и забрал к себе, заплатив матери двести золотых флоринов и пообещав пожизненный пенсион. Сенатор исполнил роль Пигмалиона: Марианна выучилась хорошим манерам, французскому, латыни, итальянскому, а также рисунку и пению. Они прожили вместе четырнадцать лет, и сенатор стал было всерьез подумывать о женитьбе, когда на сцене внезапно появился Гёте, которому к тому времени исполнилось шестьдесят пять, но он переживал один из самых высоких своих творческих подъемов – он работал над «Западно-восточным диваном», переработкой персидской лирики Гафиза. В одном из стихотворений «Дивана» возникает прекраснейшая Зулейка и говорит, что все вечно пред Божьими очами и что можно любить эту божественную жизнь за один лишь миг, саму по себе, за ее хрупкую и мимолетную красу. Так говорит Зулейка в бессмертных стихах Гёте. Но на самом деле устами Зулейки говорил вовсе не Гёте, а Марианна.

В «Дунае» Клаудио Магрис пишет: «Диван» и божественный любовный диалог, заключенный в нем, подписан именем Гёте. Но Марианна была не только его возлюбленной, воспетой в стихах, она была еще и автором нескольких великих стихотворений, а в более широком смысле – и всего «Дивана». Гёте включил ее стихи в сборник под своим именем; и только в 1869 году, много лет спустя после кончины поэта и через десять лет после смерти Зулейки, филолог Герман Гримм, которому Марианна поведала тайну и показала бережно хранимую переписку с Гёте, открыл миру, что именно она написала изумительные – их очень мало – стихотворения для «Дивана».

Итак, Марианна Юнг написала в «Диване» очень немного стихотворений, но они принадлежат к шедеврам мировой лирики. Больше она уже никогда ничего не сочинила – предпочла замолчать.

Это самая загадочная из писательниц направления Нет. «Однажды в жизни, – сказала она через много лет после создания стихов, – я обнаружила в себе и ощутила нечто благородное, ощутила, что способна сказать вещи нежные и прочувствованные

сердцем, но время не просто разрушило их, оно их стерло».

По словам Клаудио Магриса, легко допустить, что Марианна Юнг отдавала себе отчет в том, что поэзия обретает высшую ценность, лишь если рождена неким глубочайшим чувством, вроде того, что испытала она сама, и как только уходит счастливый миг, уходит и поэзия.

84) В гораздо большей мере, чем Грак, Сэлинджер и Пинчон, право называться настоящим писателем-загадкой имел человек, выступавший под именем Б. Травена.[141]

В гораздо большей мере, чем Грак, Сэлинджер и Пинчон вместе взятые. Потому что случай Травена богат небывалыми оттенками. Начнем с того, что никто не знает, где он родился, да и сам Травен не пожелал внести ясность в сей вопрос. По мнению одних, человек, называвший себя Б. Травеном, – это американский писатель и родился он в Чикаго. По мнению других, это немецкий писатель Отто Фейге, который имел проблемы с правосудием из-за своих анархистских взглядов. А еще говорили, что на самом деле это Морис Ретенау, сын основателя мультинациональной компании AEG. А еще кто-то уверял, что он сын кайзера Вильгельма II.

Первое свое интервью он дал в 1966 году, уже будучи автором романов «Клад Сьерра-Мадре» и «Мост в сельве». При этом он ревностно защищал право на тайну частной жизни – вот почему до сих пор личность его остается загадкой.

«История Травена – это история отрицания», – написал во вступлении к «Мосту в сельве» Алехандро Гайдара. Про эту историю мы и на самом деле ничего не знаем наверняка – да и знать не можем, и последнее утверждение – единственное достоверное сведение о его жизни. Отвергнув все свое прошлое целиком, он отверг и настоящее – тоже все целиком, точнее, само понятие настоящего как явленного. Травен никогда не существовал, даже для современников. Это очень необычный представитель направления Нет – и очень трагический, если судить по упорству, с каким он отказывался придумать себе конкретную личность.

«Этот писатель-загадка, – сказал о нем Вальтер Ремер, – соединил в своем несуществующем лице весь трагизм сознания, присущий современной литературе, когда творческая личность, осознав собственную ущербность и ограниченность своих возможностей, превращает их выражение в главную художественную проблему».

Слова Вальтера Ремера, как я только что понял, в какой-то степени резюмируют все то, чего я силился достичь в своих

комментариях без текста. О моих записях ведь тоже можно сказать, что они выражают все – или по крайней мере частично – самосознание литературы, когда писатель, осознав собственную ущербность и ограниченность своих возможностей, превращает их выражение в главную художественную проблему.

Добавлю, что считаю вывод Ремера совершенно справедливым, но, думаю, если бы самому Травену довелось его прочесть, он, после минутного остолбенения, от души расхохотался бы. На самом деле я и сам едва сдерживаю смех, потому что, честно признаться, с отвращением отношусь к писаниям самого Ремера – главным образом из-за их пафосности.

Однако вернемся к Травену. Впервые я услышал о нем в Пуэрто-Вальярте, неподалеку от Мехико, в каком-то баре. Было это несколько лет назад, еще в ту пору, когда я тратил свои сбережения на то, чтобы в августе съездить за границу. В том баре я и услышал разговор о Травене. Я только что приехал из Пуэрто-Эскондидо[142] – поселка, который благодаря своему необычному названию мог бы стать самым что ни на есть подходящим местом для разговора о самом потаенном из всех писателей на свете. Но разговор произошел не в Пуэрто-Эскондидо, а в Пуэрто-Вальярте, где кто-то впервые и рассказал мне историю Травена.

Бар находился всего в нескольких милях от дома, где Джон Хьюстон – создатель экранной версии «Клада Сьерра-Мадре» – провел последние годы жизни, уединившись на вилле «Лас Калетас»: впереди море, позади лесные заросли, что-то вроде зеленой бухты, на которую непрестанно обрушиваются ураганы Мексиканского залива.

В своей книге воспоминаний Хьюстон рассказывает, что, написав сценарий по «Кладу Сьерра-Мадре», отправил текст Травену. Тот прислал ответ на двадцати страницах – подробнейшие рекомендации относительно декораций, света и так далее.

Хьюстону страшно хотелось познакомиться с таинственным автором, ведь уже и тогда ходили слухи, что тот скрывает свое настоящее имя. «Мне удалось, – пишет Хьюстон, – вырвать у него расплывчатое обещание встретиться со мной в гостинице „Бамер“ в Мехико. Я отправился в столицу и явился на встречу. Но он не пришел. Однажды, где-то через неделю после моего приезда, я проснулся ранним утром, едва рассвело, и увидел в ногах своей кровати какого-то типа, тот протянул мне визитную карточку, на которой значилось: „Хэйл Кроувз. Переводчик. Акапулько и Сан-Антонио“.

После чего посетитель вручил режиссеру письмо от Травена, которое Хьюстон прочитал прямо в постели. В своем послании

Травен сообщал, что болен и поэтому никак не мог прибыть на условленную встречу, что Кроувз – его большой друг и знает про произведения Травена не меньше, чем сам автор, и Травен уполномочил его ответить на любые вопросы, которые Хьюстону вздумается задать».

Кроувз, представившийся киноагентом Травена, и на самом деле знал абсолютно все про его книги. Кроувз две недели неотлучно провел на съемочной площадке и активно помогал режиссеру. Он был человеком довольно странным, но при этом весьма отзывчивым, умел интересно говорить (хотя порой рассказы его не знали конца, совсем как книга Карло Эмилио Гадды), а когда заговаривал всерьез, его коньком становились человеческие боль и ужас.

После завершения съемок Хьюстон с помощниками попытались связать концы с концами и пришли к выводу, что этот киноагент, с которым им довелось иметь дело, в действительности никакой не агент и, вполне возможно, они работали бок о бок с самим Травеном.

После премьеры фильма загадка личности Б. Травена стала модной темой. Всерьез обсуждалась версия, согласно которой за этим именем скрывается целая группа писателей из Гондураса. На взгляд Хьюстона, Кроувз, вне всякого сомнения, принадлежал к европейской расе, был немцем или австрийцем. Главная странность заключалась в следующем: в его романах рассказ шел о том, что довелось пережить американцу в Западной Европе, на морских просторах и в Мексике, при этом представлялось очевидным, что в основу сюжета лег собственный опыт автора.

Загадка личности Травена стала настолько модной темой, что некий мексиканский журнал отправил двух репортеров шпионить за Кроувзом, велев разнюхать, кем же на самом деле был таинственный киноагент. Они отыскали его неподалеку от Акапулько – в маленьком домике. Репортеры дождались, пока Кроувз вышел и двинулся по направлению к городу. Тогда они взломали замок, проникли внутрь и обыскали письменный стол, где обнаружили три рукописи, подписанные Травеном, а также другие доказательства того, что Кроувз использовал еще одно имя – Травен Торсван.

В результате новых журналистских расследований выяснилось, что было у него и четвертое имя – Рет Марут. Этот писатель-анархист пропал в Мексике в 1923 году – иначе говоря, с хронологической точки зрения тут все совпадало. Кроувз умер в 1969-м, через несколько лет после женитьбы на своей помощнице Росе Элене Лухан. Через месяц после его смерти вдова подтвердила: да, Б. Травен на самом деле был Ретом Марутом.

Писатель-затворник, каких еще поискать, Травен и в литературе и в жизни использовал безумное количество фальшивых имен, дабы спрятать настоящее: Травен, Торсван, Арнольде, Тревес Торсван, Баркер, Травен Торсван Торсван, Берик Травен, Травен Торсван Кроувз, Б. Т. Торсван, Рет Марут, Рекс Марут, Роберт Марут, Травен Роберт Марут, Фред Марут, Фред Марет, Ред Марут, Рихард Маурхут, Альберт Отто Макс Виенеке, Адольф Рудольф Фейге Крауз, Мартинес, Фред Гаудер, Отто Виенеке, Лайнгер, Гётц Оли, Антон Ридершдайт, Роберт Бек-Гран, Артур Терлен, Вильгельм Шейдер, Хайнрих Отто Бакер и Отто Торсван.

Национальностей у него было, правда, поменьше, чем имен, но и тут он особо не стеснялся: представлялся англичанином, никарагуанцем, хорватом, мексиканцем, немцем, австрийцем, американцем, литовцем и шведом.

В числе прочих его биографию попытался написать Дж Раскин, но эта попытка чуть не свела последнего с ума. Сперва ему взялась помогать вдова писателя Роса Элена Лухан, однако скоро он убедился, что и она не слишком хорошо знает, кем же, черт побери, был на самом деле Травен. К тому же окончательно все запутала его приемная дочь, заявив, что совершенно точно помнит, как отец беседовал с сеньором Халом Кроувзом.

Раскин отказался от мысли написать биографию Травена и в конце концов написал историю своих бесплодных поисков настоящего имени Травена – получилось совершенно бредовое сочинение, вполне тянущее на роман. Раскин счел за лучшее бросить изыскания, когда понял, что они угрожают его душевному здоровью: оказывается, в какой-то миг он вдруг начал надевать вещи Травена, его очки, стал называть себя Халом Кроувзом…

Б. Травен – самый загадочный изо всех загадочных писателей и напоминает мне героя честертоновского «Человека, который был Четвергом». В этом романе рассказывается о разветвленном и опасном заговоре, который на самом деле осуществил один человек, и он, по словам Борхеса, обманул абсолютно всех вокруг «с помощью накладной бороды, масок и фальшивых имен».

85) Прятался Травен, скоро спрячусь и я, а завтра спрячется солнце – наступит последнее в нынешнем тысячелетии полное солнечное затмение. И мой голос слышится все глуше, все отдаленнее, он вот-вот сообщит, что уходит, чтобы изведать иные места. Только я один существовал, говорит голос, если применительно ко мне можно использовать слово «существовал». И объявляет, что уходит, затмевается, что умереть здесь было бы,

в общем-то, предпочтительно, но, спрашивает он себя, а желательно ли? И сам себе отвечает, что да, желательно и умереть здесь было бы чудесно, было бы отлично, кем бы голос ни был и где бы он ни был.

86)Под конец своих дней Толстой стал относиться к литературе как к проклятью и люто ее возненавидел. И тогда он бросил писать, заявив, что именно на литературу ложится вся ответственность за его нравственное поражение.

Однажды ночью он начал писать в дневник последнюю в своей жизни фразу, фразу, которую ему не дано было закончить: «Fais ce que dois, advienne que pourra» («Делай что можешь, и будь что будет»). Это французская поговорка, которая очень нравилась Толстому. У него, правда, получилось:

Fais ce que dois, adv…

На рассвете 28 октября 1910 года Толстой, которому было восемьдесят два года и который к тому времени стал самым известным писателем в мире, тайком покинул старинное поместье Ясная Поляна и в промозглой тьме отправился в последнюю в своей жизни поездку. Он навсегда бросил литературу и этим странным поступком – бегством из дома – словно бы провозгласил вполне современную идею, что любая литература есть отрицание самой себя.

Через десять дней после ухода Толстой умер в доме начальника железнодорожной станции Астапово, о которой далеко не все русские и слышали. Так завершилось его бегство – в захудалом и печальном месте, где писателя насильно сняли с поезда, следовавшего на юг. Толстой ехал в вагоне третьего класса, который не отапливался, там было холодно и дымно, гуляли сквозняки, и он подхватил воспаление легких.

Позади остался покинутый дом, позади осталась записанная в его дневнике – тоже покинутом, хотя он хранил ему верность шестьдесят три года, – последняя в жизни Толстого фраза, оборванная, брошенная в приступе бартлбианского недуга.

Fais ce que dois, adv…

Много лет спустя Беккет скажет, что даже слова нас покидают, и этим будет сказано все.

notes

Примечания

1

Жан де Лабрюйер (1645–1696) – французский писатель, член Французской академии с 1693 г. *(Здесь и далее – прим. перев.)*

2

Здесь и далее повесть «Писец Бартлби» цитируется в переводе М. Лорие по изданию: Мелвилл Герман. Собр. соч.: В 3 т. Л., 1988. Т.3.

3

Роберт Вальзер (1878–1956) – швейцарский писатель.

4

Роберто Калассо (р. 1941) – итальянский писатель.

5

Школа для подготовки домашних слуг, безропотных и бессловесных, изображенная в романе Р. Вальзера» Якоб фон Гунтен».

6

Хуан Рульфо (1918–1986) – мексиканский писатель; Аугусто Монтерросо (1921–2003) – гватемальский писатель, в 1944 г. по политическим мотивам переехал в Мексику.

7

«Пора в аду» (1873)

8

Комала – деревня, где происходит действие романа Хуана Рульфо «Педро Парамо».

9

Отсылка к названиям эссе Монтерросы: «Корова» и «Мухи».

10

Фелипе Альфау (1902–1998) – американский писатель, родился в Испании.

11

«Словеса в бреду II. Алхимия слова» (из «Поры в аду»). Перевод Ю. Стефанова. Цитируется по изданию: Рембо. Произведения. М., 1988.

12

Пере Жимферрер (р. 1945) – каталонский поэт.

13

Цитируется по изданию: Платон. Соч.: В 3 т. М., 1972. Т. 2. Перевод С. К. Апта.

14

Шарль Асселино (1820–1874) – французский писатель и исследователь литературы.

15

Поль Моран (1888–1976) – французский писатель.

16

Марсель Бенабу (р. 1939) – французский писатель, историк, член знаменитой группы УЛИПО (Мастерская потенциальной литературы).

17

Иоганн Георг Фишер (1816–1897) – немецкий писатель.

18

Карл Зеелиг (1894–1962) – швейцарский писатель и журналист.

19

Фернандо Пессоа (1888–1935) – португальский поэт; писал под многочисленными псевдонимами-масками, в том числе Альваро де Кампос, Альберто Каэйро, Рикардо Рейс.

20

Валери Ларбо (1881–1957) – французский писатель.

21

Эктор Бьянчотти (р. 1930) – французский писатель, родился в Аргентине.

22

Хуан Родольфо Вилькок (1919–1970) – аргентинский писатель.

23

Рональд Фербенк (1886–1926) – английский писатель; слыл денди, эстетом, экзотической личностью.

24

Хосе Ласьерра (Пепин) Бельо (р. 1904) – друг Лорки и Дали, участвовал в создании фильма Дали и Бунюэля «Андалузский пес» (1928).

25

Студенческая резиденция – так называли созданный в 1910 г. в Мадриде Центр исторических исследований, по сути дела вольный университет, сформировавший несколько поколений испанской интеллигенции.

26

Висенте Молина Фойш (р. 1946) – испанский поэт, драматург, прозаик, кинокритик

27

В полном смысле слова *(фр.)*.

28

Роберто Базлен (1902–1965) – итальянский исследователь литературы, ничего не опубликовал при жизни.

29

Даниеле Дель Джудиче (р. 1949) – итальянский писатель, литературный критик

30

Патриция Ломбардо (р. 1939) – итальянская писательница, филолог.

31

Примо Леви (1919–1987) – итальянский писатель, в годы Второй мировой войны был узником Освенцима.

32

Жан-Ив Жуанне (р. 1964) – французский писатель, арт-критик.

33

Жорж Перек (1936–1982) – французский писатель.

«Жизнь Анри Брюлара». Перевод Б. Реизова. Цитируется по изданию: Стендаль. Собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 12.

35

Джованни Альбертокки (р. 1946) – итальянский литературовед; полное название упомянутой книги: «О переписке Алессандро Мандзони, или Тяготы и тревоги одного отправителя писем» (1997).

36

Педро Гарфиас (1901–1967) – испанский поэт, жил в эмиграции в Мексике.

37

Харт Крейн (1899–1932) – американский поэт; Артюр Краван (1887–1918) – французский литератор.

38

Цит. по: Дубин С. «Самоубитые обществом»: Риго, Ваше, Краван. – «ИЛ», 1999, № 11.

39

Хайме Хиль де Биедма (1929–1990) – испанский поэт.

40

«Дальше – тишина» *(англ.)*– последние слова Гамлета (перевод М. Лозинского).

41

Блез Сандрар (наст, имя Фредерик Заузер; 1887–1961) – французский писатель.

42

Сон – афрокубинский песенно-танцевальный и инструментальный жанр-, сложился в восточных провинциях Кубы в конце XIX в., в начале XX в. появился в Гаване; фадо – жанр народной португальской песни.

Поражена *(фр.)*.

От *фр.* chose – вещь.

45

Северо Сардуй (1937–1993) – кубинский писатель; с 60-х гг. жил в эмиграции во Франции.

46

Селия Крус (1924–2003) – кубинская певица.

«Хандра» *(фр.)*.

48

Имеются в виду члены группы «Тель Кель», объединенной вокруг одноименного журнала (создан в I960 г.).

Перевод С. Н. Зенкина. Цитируется по книге: Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М, 1994.

Сообщение *(фр.)*.

51

Франсиско Феррер Лерин (р. 1942) – испанский поэт, орнитолог.

52

Феликс де Асуа (р. 1944) – испанский писатель.

53

Имеется в виду антология «Девять новейших испанских поэтов», опубликованная в 1970 г. каталонским издателем и критиком Х. М. Кастельетом и ставшая значительной вехой в развитии испанской поэзии.

54

Франц Блей (1871–1942) – австрийский писатель и критик

55

Роман С. Беккета «Уотт» (1953).

56

Морис Бланшо (1907–2003) – французский философ, литературовед, писатель, автор концепции безмолвия, отсроченности смысла, проявлял большой интерес к «ненаписанным» книгам.

Имеется в виду рассказ «Голодарь» (1922).

Рассказ «Первое горе» (1922).

59

Роса Монтеро (р. 1951) – испанская писательница, журналистка.

60

Бернардо Ачага (наст. имя Хосеб Ирасу; р. 1951) – испанский писатель.

61

Леопольдо Панеро (р. 1948) – испанский поэт.

62

Клаудио Магрис (р. 1939) – итальянский писатель, филолог-германист.

63

Имеется в виду герой трилогии Э.Бёрджесса (1917–1993) «Мистер Эндерби изнутри» (1963), «Мистер Эндерби снаружи» (1968) и «Завещание заводному миру» (1974).

64

Кэтрин Дрейер (1877–1952) – американская художница, коллекционер современной живописи; в 1920 г. вместе с друзьями организовала «Анонимное общество художников», которое по сути было первым музеем современного искусства.

65

Роджер Шаттук – американский историк искусства.

В его отсутствие *(лат.)*.

67

Пьер Кабанн (1921–2007) – французский писатель, историк искусства.

68

Альфред Жарри (1873–1907) – французский писатель, драматург, предтеча дадаизма; Реймон Руссель (1877–1933) – французский писатель, предшественник сюрреализма.

69

Мигель Торга (наст, имя Адольфо Коррейя Роча; 1907–1995) – португальский писатель; Эдмундо Бетанкур (1899–1973) – португальский поэт.

Жорди Льовет – современный испанский литературовед, критик, переводчик, исследователь творчества Ф. Кафки.

71

Запись от 6 января 1912 г. Здесь и далее цитируется по изданию: Кафка Ф. Дневники. М., 1998. Перевод Е.А. Кацевой.

72

Жиль Делёз (1925–1995) – французский философ, психоаналитик.

73

Запись от 3 декабря 1911 г.

74

Сирил Верной Конноли (1903–1974) – английский писатель, критик.

75

Хуан Бенет (1927–1993) – испанский писатель.

76

Жак Ваше (1896–1919) – французский поэт, оказал решающее влияние на мировоззрение многих будущих сюрреалистов.

77

Карлос Диас Дуфоо (сын) (1888–1932) – мексиканский писатель, автор единственной книги «Эпиграммы» (1927).

78

Себастьен Рок Никола Шамфор (1741–1792) – французский моралист.

79

Хавьер Серкас(р. 1962) – испанский писатель.

80

Здесь и далее цитируется Вступление А.Камю к «Максимам» Шамфора: Camus A. Introduction aux «Maximes» de Chamfort (1944).

81

Фелисберто Эрнандес (1902–1964) – уругвайский писатель.

82

Ронкалли (в миру Анджело Джузеппе Ронкалли; 1881–1963) – Папа Римский Иоанн XXIII (избран в 1958 г.)

83

Игнасио Видаль-Фольч (р. 1956) – испанский писатель, журналист.

По преимуществу *(фр.)*.

85

«Тухляками» в Студенческой резиденции называли тех, кто крепко держался за отжившее, не признавая перемен.

86

Энрике Банчс (1888–1968) – аргентинский поэт.

87

Жорж Морис де Герен (1810–1839) – французский поэт.

88

«Письмо лорда Чэндоса» здесь и далее цитируется в переводе А. Назаренко по изданию: Гофман сталь Гуго фон. Избранное. М, 1995.

89

Артур Шницлер (1862–1931) – австрийский писатель.

90

Глава из «Описания одной борьбы».

91

Речь идет об автобиографическом романе австрийского писателя Роберта Музиля (1880–1942) «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса». Перевод С. Апта.

92

Бруно Шульц (1892–1942) – польский поэт.

93

Освальд Винер (р. 1935) – австрийский писатель, член «Венской группы».

94

Педро Касариега Кордоба (1955–1993) – испанский поэт, прозаик; покончил жизнь самоубийством.

95

Клеман Россе (р. 1939) – французский философ; «Выбор слов» *(фр.)*.

96

«Тюбинген, январь» из книги «Роза никому» (1963). Перевод Анны Глазовой.

97

Цитируется по изданию: Валери Поль. Юная Парка. М., 1994. Перевод И. Кузнецовой.

98

Ричард Вудхаус (1788–1834) – английский юрист, правовед, лингвист, друг Китса. Далее письмо Китса цитируется по: «Живейшее принятие впечатлений». Письма Джона Китса. Перевод А. Ливерганта. – Вопросы литературы, 2002, сентябрь – октябрь.

Здесь и далее цитируется в переводе Ю. Стефанова по изданию: Рембо. Произведения. М., 1988.

100

Перевод Ю.Архипова под редакцией А.Карельского и Н.Федоровой. Цитируется по изданию: Брох Г. Невиновные. Смерть Вергилия. М., 1990.

101

Отсылка к первой фразе «По направлению к Свану» М. Пруста.

102

Цитируется в переводе И.Стаф по изданию: Малларме Стефан. Сочинения в стихах и прозе. М., 1995.

103

Родольфо Энрике Фогвиль (р. 1941) – аргентинский писатель.

104

«Клуб странных профессий» – ранний (1905 г.) сборник рассказов Г. К. Честертона.

105

Марсель Швоб (1867–1905) – французский писатель-символист.

106

Антонио Табукки (р. 1943) – итальянский писатель, исследователь португальской литературы.

107

Рассказ «Заботы главы семейства».

108

Барная стойка *(катлан.)*.

109

Фрэнк Харрис (1856–1931) – английский издатель, писатель.

110

Ги Дебор (1931–1994) – французский теоретик искусства, кинорежиссер и художник, основатель Ситуационистского Интернационала (1957).

111

Хулио Рамон Рибейро (1929–1994) – перуанский писатель; вошел в литературу почти одновременно с М. Варгасом Льосой и, по сути, был обречен оставаться в его тени, несмотря на громкий успех многих своих книг

112

Из письма от 1 апреля 1913 г. Цитируется по: Кафка Франц. Из писем Фелице Бауэр. 1912–1913. Перевод М. Рудницкого. – «ИЛ», 2003, № 2.

113

Сальвадор Элисондо (1932–2006) – мексиканский поэт и писатель, основатель журнала «С. Ноб»; основными темами творчества бьии самопознание, а также пограничные ситуации человеческого бытия, то, что происходит на стыке жизни и смерти, нормы и патологии, наслаждения и муки.

114

Луис Макнис (1907–1963) – англо-ирландский поэт и критик.

115

Серия испанских комиксов (выходила с 1956 по *1966 г.),* созданная Виктором Морой и Мигелем Амбросио.

116

Отсылка к стихотворению А. Мачадо «Воспоминание детства».

117

Блас де Отеро (1916–1979) – испанский поэт; сборник «Говорим об Испании» (1964) по цензурным причинам не мог быть напечатан в Испании и вышел в Париже.

118

Перевод Н Любимова. Цитируется по изданию: Сервантес Сааведра Мигель де. Собр. соч.: В 5 т. М., 1961.Т. 3.

119

«Странствия Персилеса и Сихизмунды». Перевод Н. Любимова. Цитируется по изданию: Сервантес Сааведра Мигель де. Собр. соч.; В 5 т. Т. 5.

120

Альваро Помбо (р. 1939) – испанскийпоэт, прозаик.

121

Эрнесто Калабуиг – современный испанский писатель и литературный критик

122

Леон Блуа (наст, имя Мари Жозеф Каэн Маршнуар; 1846–1917) – французский писатель и критик, один из теоретиков символизма и неоромантизма; был рьяным католиком.

123

Даниель А. Аттала – современный испанский историк философии.

124

Вирхилио Пиньера (1912–1979) – кубинский писатель; приверженец поэтики абсурда.

125

Чрезмерность страстей, а также заносчивость, дерзость *(греч.)* – по греческим представлениям, дерзкое высокомерие людей, при котором они переходят установленные богами рамки.

126

Еще одно усилие *(фр.)*.

127

Карло Эмилио Гадда (1893–1973) – итальянский писатель.

128

Перевод С. Апта. Цитируется по изданию: Кафка Франц. Соч.: в 3 т. Т. 1.

129

«Дурная кровь» (из «Поры в аду»).

130

Цитируется по изданию: Стерн Лоренс. Жизнь и мнения Тристама Шенди, джентльмена. Перевод А. Франковского. М., 1968.

131

Карло Леви (1902–1975) – итальянский писатель.

132

Леонардо Валенсиа (р. 1969) – эквадорский писатель, живет в Испании.

133

Альбер Жиро (1860–1929) – бельгийский поэт-символист; стихотворный цикл «Лунный Пьеро» был написан в 1884 г.; Арнольд Шёнберг написал на эти стихи произведение для голоса и пяти инструментов, введя новую вокальную форму – «речевое пение» (впервые исполнено в Берлине в 1912 г.).

134

Пауль Шеербарт (1863–1919) – немецкий писатель-экспрессионист.

135

Букв.: первый, лучший оттиск гравюры *(фр.)*.

136

Хосе Антонио Гурпеги – испанский литературовед, критик, специалист по американской и английской литературе.

137

Джорджо Агамбен (р. 1942) – итальянскийфилософ

138

Антонио Геррейро – современный португальский литературный критик.

139

Петер Хандке (р. 1942) – немецкий писатель, по происхождению австриец; роман «Мой год в ничейной бухте» был опубликован в 1994 г.

140

Альберто Совиньо (наст, имя Андреа де Кирико; 1891–1952) – итальянский писатель, художник и музыкант. Цитируется по: «ИЛ», 1999, № 10. Перевод Г. Киселева.

141

Бен Травен (наст, имя Торсван; 1890? – 1969) – немецкий писатель.

142

Букв… – Потаенный Порт *(исп.)*.